CARMEN-ELENA BĂLTEANU

Soțului meu, Dan

CARMEN-ELENA BĂLTEANU

ICOANA *ÎNCORONAREA MAICII DOMNULUI* DIN MUZEUL ARHIEPISCOPIEI CRAIOVEI. INTERPRETARE ȘI RESTAURARE







Editura Universitaria
Craiova, 2018

Referenți:
Lect. univ. dr. Dana Postolache
Lect. univ. dr. Ioan Darida
Lect.univ.dr. Bădescu Alexandrina

Fotografiile de pe coperta 1 si 4 reprezinta detalii din timpul procesului de restaurare al icoanei Incoronarea Maicii Domnului?

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BĂLTEANU, CARMEN-ELENA
Icoana Încoronarea Maicii Domnului din Muzeul Arhiepiscopiei Craiovei - Interpretare şi restaurare / Carmen-Elena Bălteanu. - Craiova: Universitaria, 2018
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-14-1461-1
2
7.025

CUPRINS

INTRODUCERE

Într-o zi călduroasă de iulie, printre etichetele care care însoțeau icoanele ce urmau a fi restaurate, din colecția *Centrului de Restaurare Sfântul Nicodim*, privirea mi-a rămas pe numele „ Sfânta Treime”. Icoana care purta acest nume era acoperită cu un strat consistent de depuneri, care însă lăsa să se întrezărească scena Sfintei Treimi, dar mai apărea un personaj îngenuncheat: Maica Domnului. Întrebarea pe care mi-am pus-o era una firească: oare ce se ascundea sub stratul de depuneri era reprezentarea Sfintei Treimi cu patru personaje? Sau se deplasase eticheta de la o altă icoană din expozoar? În acel moment am hotărât că aceea va fi icoana pe care o voi restaura în perioada următoare, gândindu-mă că în momentul etapei de curățare a depunerilor mi se va descoperi și inscripția așezată de pensula autorului, deci vom știi numele scenei reprezentate de artistul iconar. Momentul citirii inscripției a fost departe de a-mi răspunde la întrebări, aceasta dezvăluindu-mi numele „ Sfânta Troiță”.

Și astfel cercetările despre această scenă s-au succedat într-un ritm alert, care m-a purtat până în perioada artistică a secolului al IV-lea și au continuat cu fiecare întâlnire cu icoane bizantine ce înfățișează aceeași scenă.

Icoanele existente în colecția *Centrului de expunere muzeală și restaurare Sfântul Nicodim* din cadrul Arhiepisopiei Craiova dovedesc nu doar o îndemânare tehnică, ci și un simț artistic pronunțat. Autorii acestor icoane au avut conștiința că rezultatul eforturilor lor va determina o atitudine de evlavie a celor care le vor privi și le vor contempla. Una dintre aceste icoane este *Încoronarea Maicii Domnului*, cum este cunoscută printre credincioși, sau *Sfânta Troiță*, așa cum a numit-o artistul iconar pe cea din colecția Arhiepiscopiei Craiovei.

Aspectele iconografice abordate în acest studiu aduc elemente noi si originale referitoare la pătrunderea scenei *Încoronarea Maicii Domnului* în arta bizantina în general, si în cea româneasca in particular.

Am structurat lucrarea astfel încât să analizez tipologiile iconografice din arta apuseană și bizantină atât pentru scena *Încoronarea Maicii Domnului* cât și pentru scena *Sfânta Treime.* Textul este însoțit de un material vizual bogat și necesar expunerii ideilor avansate.

După o scurtă prezentare a reprezentărilor Sfintei Treimi în arta apuseană, am revenit în spațiul religios românesc din perioada secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, analizând influențele occidentale și orientale ale acestei perioade asupra acestui teritoriu. Amintind de principalele texte biblice și patristice ca surse iconografice ale *Sfintei Treimi*, lucrarea ne conduce spre cele mai întâlnite reprezentări ale *Sfintei*

Treimi din pictura religioasă românească a secolelor XVIII-XIX. Din punct de vedere tipologic, am punctat unele variante locale românești ale acestei reprezentări.

Lecturarea ne poartă și spre câteva detalii ale scenei *Încoronarea Maicii Domnului,* desprinzându-se ideea că această reprezentare iconografică este rezultatul unei contopiri a două scene amplu și numeros reprezentate de-a lungul istoriei creștinismului. Scena *Sfintei Treimi,* prezentă atât în iconografia orientală cât și în cea occidentală s-a alăturat scenei *Tronul compasiunii, Pieta* și *Fecioara în slavă,* ultimele trei fiind răspândite doar în iconografia apuseană, rezultând scena *Încoronarea Fecioarei Maria*. Mi-am fundamentat această idee și prin menționarea câtorva norme dogmatice catolice ale vremii.

Studiul de caz din partea a doua a lucrării ne conduce, pas cu pas, spre finalitatea procesului de restaurare, putându-se urmări în detaliu normele metodologice specifice pe care le-am aplicat.

Acest demers nu ar fi fost posibil dacă nu ar fi existat revelatoarea inițiativă de înființare a unui Centru de restaurare, care îi aparține Arhipăstorului Olteniei, Înaltpreasfințitului Părinte Irineu Mitropolit al Olteniei. *Centrul de restaurare Sfântul Nicodim din Craiova* adăpostește un număr impresionant de bunuri culturale, pe diferite suporturi, printre care și lemn, ce așteaptă a fi redescoperite prin restaurare și redate publicului prin intermediul Muzeului amenajat în același *Centru de restaurare* menționat anterior.

Îi adresez călduroase mulțumiri Lect. univ. dr. Postolache Luminița-Dana pentru sugestiile pertinente și asistența binevoitoare pe care mi-a acordat-o în timpul elaborării acestei lucrări.

Un cuvânt special de mulțumire adresez Lect. univ. dr. Darida Ioan pentru osteneala de a-mi fi citit manuscrisul.

În mod deosebit aduc mulțumiri soțului meu Dan, care a fost un insistent susținător în publicarea acestei lucrări.

Un important sprijin pentru documentarea în vederea redactării lucrării am primit de la Direcția Județeană pentru Cultură Dolj, pentru care mulțumesc întregului colectiv pe această cale. Aceleași sincere mulțumiri adresez și domnișoarei Lect. univ. Dr. Mădălina Strechie de la Facultatea de Litere din Craiova, al cărei sprijin necondiționat a avut un rol determinant în decizia de a publica această lucrare.

Craiova, decembrie 2018

CAPITOLUL I

ICOANA – O PROVOCARE A ORDINII ŞI ÎNŢELEPCIUNII LUMII ACESTEIA?

Icoana este un obiect de cult care se oferă cinstirii duhovniceşti, ea nu este o operă de artă spre contemplarea estetică. Cinstirea nu se acordă icoanei de lemn, ci prototipului ei, altfel spus persoanei reprezentate în ea. Rostul existenţei ei este acela de a-i pune pe credincioşi in legatură cu această persoană, pentru ca ei s-o cinsteasca în sfinţenia sa, să se uneasca cu ea, să se facă părtaşi ai harului dumnezeiesc de care este plină şi pe care îl împărtaşeşte închinatorilor.

Departe de a fi o formă de expresie picturală naivă sau primitivă, iconografia bizantină se arată a fi până la urmă o formă de artă extrem de complexă, ale cărei mijloace, perfect adaptate scopurilor sale, nu pot fi reduse la o simplă tehnică.

Caracterul paradoxal al icoanei întâlneşte caracterul paradoxal, chiar şocant, al unor afirmaţii din Sfânta Scriptură, şi în general arată că valorile creştine le contrazic pe cele lumeşti şi cer, pentru a fi trăite, o convertire şi o rupere de această lume.

„Caracterul straniu şi neobişnuit al icoanei - spune Leonid Uspensky – *este identic cu cel al Evangheliei. Căci Evanghelia este o adevarată provocare pentru orice ordine şi înţelepciune a lumii acesteia. […] Şi tot aşa cum propovăduirea Evangheliei este nebunie pentru înţelepciunea lumii, icoana, care corespunde acestei propovăduiri, este şi ea nebunie şi scandalizează ochiul aşa-zis „normal“, pentru care starea căzută a lumii pare normal”*[1].

Henry Matisse şi-a exprimat uimirea în anul 1911 când, alături de colecţionarul moscovit Shchukin, a vizitat Galeria Tretyakov, biserici vechi şi colecţii importante de icoane din arealul rusesc. *„Aceste culori pure şi bogate..., sinceritatea şi spontaneitatea lor sunt pentru mine o adevărată revelaţie..., nicăieri nu am mai văzut ceva asemănător”*[2]. Pictorul francez a spus, între altele, că suntem datori să învăţăm să înţelegem arta privind icoanele. Tot atunci a mărturisit că i-au trebuit zece ani de cercetări pentru a ajunge în punctul cunoscut

---

[1] LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă,* Traducere de Teodor Baconsky, Ed. Patmos, Cluj – Napoca, 2012, p. 88.

[2] JOHN RUSSELL, *The World of Matisse 1869-1954*, Time-Life Books, Alexandria, Virginia, 1969, p.102.

deja de artiștii iconari ruși ai secolului al XIV-lea. Puritatea formei şi spontaneitatea formelor care i s-au relevat privind icoanele din Galeria Tretiakov le-a materializat la cei 77 de ani ai săi, într-o perioadă post chirurgicală, în care nu se mai putea deplasa, dar în care îşi propusese să decoreze Capela Rosaire, din Vence, care îi şi poartă numele.



Fig. 1– Henry Matisse, *Fecioara cu Pruncul* – 1950, schiţe pentru Capela din Vence (Capela Matisse)



Fig. 2 – Henry Matisse, schiţe pentru decorarea Capelei din Vence în camera-studio din Hotelul Regina din Nisa, 1950

În pictura religioasă, icoana Sfintei Treimi ocupă un loc central în reprezentarea iconografică bizantină. Dintre cele Trei Persoane, numai Persoana Cuvântului poate fi reprezentată, pentru că El este Cel care S-a întrupat. Sfânta Treime ca ceea ce este în sine nu poate fi aşadar reprezentată. Icoana Sa nu poate fi decât simbolică. Tradiţia a reţinut ca temei al celei mai bune reprezentări revelarea Ei sub chipul celor trei îngeri care i s-au arătat lui Avraam. Ea permite revelarea faptului că Dumnezeu este în Trei Persoane, de aceeaşi cinste şi putere, desăvârşit una după fire, deosebite însă după ipostas.

În timp ce arta modernă ordonează compoziţia începând de la un punct de fugă unic, care se presupune că reprezintă infinitul, iconarul, pentru a-l feri pe credincios de această aparenţă înşelătoare, se străduieşte, dimpotrivă, să reducă la maximum profunzimea, tăind-o printr-un fond plat şi uniform, numit *„lumină”* în limbajul iconografic.



Fig. 3 – *Sfânta Treime,* Andrei Rubliov, 1410

Toate fiinţele reprezentate în icoană apar scăldate în această lumină, care nu izvorăşte dintr-un focar precis definit, ci este prezentă pretutindeni.

După aceste scurte note introductive în tehnica desenului icoanei şi a simbolisticii reprezentării *Sfintei Treimi,* vom încerca să găsim originile şi încadrarea icoanei restaurate, într-unul dintre curentele artistice, această icoană reprezentând scena *Încoronarea Maicii Domnului,* dar intitulându-se *Sfânta Treime*. În acest scop vom căuta momentele apariţiei şi perpetuării în timpul istoric ale reprezentărilor *Sfintei Treimi* şi ale *Încoronării Fecioarei Maria.*

Încoronarea Fecioarei Maria – originile reprezentării scenei în arta apuseană

Această scenă pe cât este de populară artei creștine, tot pe atât este de străină textelor biblice. Sursa reprezentării este o relatare apocrifă atribuită lui Pseudo-Melito, episcop de Sardes din secolul al II-lea, și popularizată în secolul al VI-lea de către Grigorie, episcop de Tours[3].

Datorită faptului că există reprezentări în care Mâna divină ține o coroană deasupra capului Fecioarei care tronează cu Pruncul pe genunchi, destul de frecvent apare confuzia dintre *Fecioara în glorie* și *Încoronarea Fecioarei*. Ținând cont de faptul că în scena *Încoronării Fecioarei,* Hristos este înfățișat pe tron în cer și este întotdeauna reprezentat adult, se poate evita aparența înșelătoare dintre cele două.

Deoarece scena *Încoronării Fecioarei* nu există în erminiile bizantine, iar puținele reprezentări cunoscute din iconografia ortodoxă sunt replici ale unor gravuri care au ajuns și în arealul ortodox al vremii, s-ar putea considera că această scenă este compusă din reprezentarea *Sfintei Treimi* şi din reprezentarea *Sfintei Fecioare*.

Pentru a avea o înțelegere mai clară a momentului apariţiei şi încercării de penetrare a scenei *Încoronarea Fecioarei Maria* în arta bizantină, vom face o scurtă incursiune în istoria reprezentării iconice apusene a celor două componente ale imaginii unitare.

Sfânta Treime - Reprezentări apusene ale Sfintei Treimi în sculptură, miniaturi şi biserici

Învăţătura despre Sfânta Treime apare în secolul al IV-lea şi atunci se fac precizările dogmatice conform cărora există din veşnicie un singur Dumnezeu în trei Persoane: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. Pe baza acestor precizări şi ţinând cont de textul bibliei, se deschide drumul reprezentării artistice a

---

[3] LOUIS REAU, *Iconographie de l´art chretien*, Tome second. Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament, Presse Universitaires de France, Paris, 1957, p. 621.

Sfintei Treimi sub diferite forme, mai ales din secolul al V-lea. În contrast cu Iisus care este prezentat sub formă de om, de multe ori Dumnezeu Tatăl este pictat ca un rug arzând, nor sau foc. Totuşi, datorită textului din Ioan 4:24 „*Dumnezeu este Duh”*, Dumnezeu Tatăl apare în artă de mai puţine ori decât Iisus.

Biserica de Răsărit a obiectat teologiei apusene că a amestecat planul exterior al lucrărilor revelatoare în lume, în care Sfîntul Duh descoperă pe Fiul în calitate de persoană consubstanţială, trimisă de Tatăl şi de Fiul, şi planul lăuntric al Treimii în Ea Însăşi, unde persoana desăvîrşită a Sfîntului Duh purcede numai din Tatăl, fără să aibă vreo legătură de origine cu Fiul. Deosebirea între cele două planuri este constituită de voinţa care, după tradiţia răsăriteană, nu intervine niciodată în legăturile lăuntrice ale Treimii, ci determină lucrările din afară ale persoanelor dumnezeieşti în raport cu creatura. Această voinţă este comună celor trei persoane; iată de ce, în misiunea Fiului şi a Sfîntului Duh, fiecare dintre cele trei persoane va acţiona împreună cu celelalte două: Fiul Se întrupează, dar trimis de Tatăl şi luînd trup cu asistenţa Sfîntului Duh; Duhul Sfînt Se pogoară, dar trimis de Tatăl prin Fiul.

Ceea ce teologia apuseană denumeşte cu termenul de supranatural, înseamnă pentru Răsărit necreatul, energiile dumnezeieşti deosebite în chip negrăit de fiinţa lui Dumnezeu. Deosebirea constă în următorul fapt: concepţia apuseană despre har presupune ideea de cauzalitate, harul prezentîndu-se ca un efect al Cauzei divine, ca şi în actul creaţiei, în timp ce pentru teologia răsăriteană el este o purcedere firească a energiilor, iradierea veşnică a fiinţei dumnezeieşti.

Reprezentările Sfintei Treimi se pot clasifica în reprezentări *teandrice,* reprezentări *Trifrons,* cu un corp, un cap şi trei chipuri şi reprezentarea *Tronul compasiunii* din care a derivat reprezentarea *Sfantei Treimi* care participă la *Încoronarea Fecioarei Maria.*

***Treimile Teandrice* sunt reprezentări în care cele trei persoane ale Sfintei Treimi apar ca fiinţe umane.**

Cea mai veche reprezentare creştină cunoscută a Filoxeniei lui Avraam, o frescă dintr-o catacombă de pe Via Latina, Roma, începutul secolului IV, reprezintă o îmbinare a tipului anghelologic- la nivel formal- reprezentarea a trei tineri imberbi, înveşmântaţi în alb, cu tipul trinitar- la nivelul conţinutului- marcată prin identitatea fizionomiilor şi gesturilor celor trei tineri.



Fig. 4 – Frescă catacombă Via Latina, sec. IV

În secolul al IV-lea, în sculptură şi pictură se produce o cotitură cardinală. Creştinismul, victorios în 313, devine o religie recunoscută oficial de către stat şi aparatul centralizat al Bisericii supune încetul cu încetul numeroasele comunităţi libere, care de acum înainte se vor afla sub controlul ei sever. Biserica încearcă să introducă peste tot regulile sale şi să impună legi uniforme la toate naţionalităţile, la toate statele. Biserica are nevoie de o artă figurativă care îi este necesară pentru a-i catehiza şi a-i converti pe păgâni. Tonul folosit în a doua jumătate a secolului al IV-lea de către Grigorie de Nyssa sau de Grigorie din Nazianz, demonstrează clar că în această perioadă penetraţia gustului clasicizant în estetica creştină era mai profundă ca oricând.

Pictura civilă a antichităţii târzii, prin temele sale, a avut o mare influenţă asupra formării iconografiei creştine[4]. După ce s-a transformat în religie dominantă, creştinismul a început să folosească temele „triumfale" ale artei clasice, deoarece era necesar ca biserica victorioasă să-l înconjoare pe Hristos, figura centrală a întregii arte creştine, cu o aureolă de maiestate şi de strălucire. În felul acesta, figura lui Hristos biruitor, învingător al morţii, a început să stea alături de cea a împăratului victorios.

Mozaicul, folosit pe o scară foarte largă la Roma, a început să decoreze bolţile şi cupolele noilor biserici creştine.

În secolul VI, după stabilizarea sa, creştinismul avea nevoie de o artă care să înfăţişeze principalele dogme religioase.

Astfel, tipul hristologic-narativ, caracterizat printr-o discretă detaşare a Îngerului central faţă de ceilalţi doi Îngeri, prin prezenţa

[4] VIKTOR LAZAREV, *Istoria picturii bizantine*, vol. I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980, p. 96.

mandorlei sau prin gestică, este reprezentat îndeosebi de mozaicul din altarul bazilicii San Vitale din Ravenna, secolul al VI-lea.



Fig. 5 – *Sfânta Treime*, San Vitale – Ravenna, sec.VI

Cea mai veche reprezentare sculpturală cunoscută a Sfintei Treimi teandrice o cunoaştem din perioada sec. al IV-lea.

Aşa-numitul „sarcofag dogmatic”, databil între 325-330, descoperit în sec. al XIX-lea cu ocazia unor lucrări de restaurare efectuate la bazilica Sfântul Petru din afara Zidurilor, este un important exemplu de sculptură creştin-romană din epoca constantiniană. Artistul reuşeşte performanţa iconografică de a ilustra, în prima scenă a registrului superior al faţadei, principiul consubstanţialităţii persoanelor Sfintei Treimi si totodată lucrarea

ipostatică proprie fiecăreia, conform Simbolului credinţei formulat de Sinodul I Ecumenic de la Niceea din anul 325.

Pornind de la referatul biblic al creării protopărinţilor, sculptorul înfăţişează pe Dumnezeu Atotţiitorul sezând pe tron, binecuvântând pe Adam, încadrat fiind de Fiul si de Sântul Duh. Persoanele treimice sunt prezentate în atitudini deosebite, concordante cu lucrarea ipostatică proprie, însă din punct de vedere tipologic sunt modelate cu trăsături identice, ca ilustrare a deofiinţimii, a identităţii de substanţă proclamate de Sinod.



Fig. 6 – Sarcofagul Dogmatic, 325-330

În primele reprezentări, Persoanele Treimice erau înfăţişate ca având aceeaşi vârstă şi înfăţişare, Duhul Sfânt ocupând în aceste cazuri poziţia din stânga Tatălui. Ulterior diferenţele de vârstă sunt marcate, Duhul Sfânt fiind reprezentat ca Fiinţa cea mai tânără.



Fig.. 7 – *Sfânta Treime* Jean Fouquet cca.1445



Fig. 8 – *Sfânta Treime* – Capela Sfintei Treimi, cca 1535, frescă, Biserica Sfântul Petru, Benna

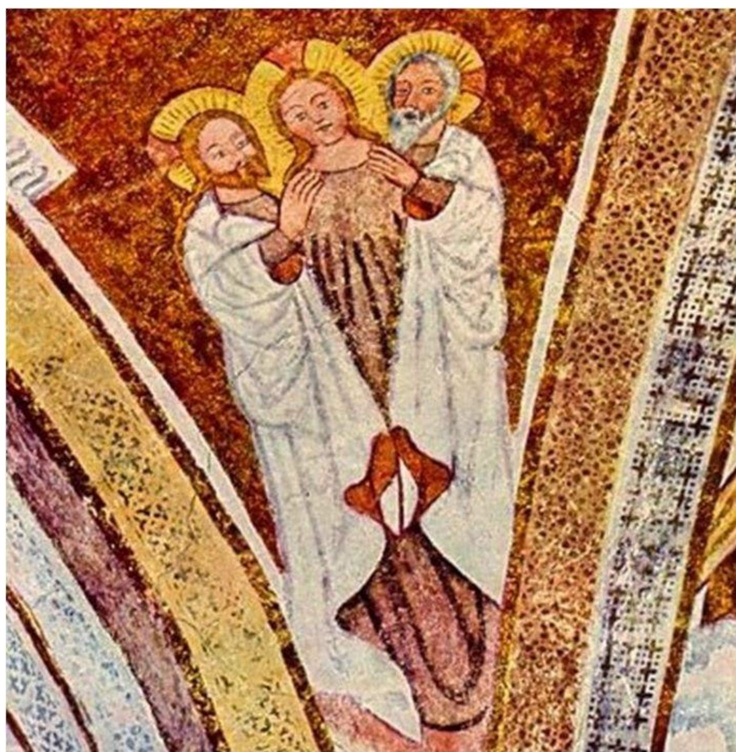


Fig. 9 – *Sfânta Treime* Biserica de la Urschalling, lângă Prien, Bavaria, început de sec. IX

În Treimile cu un corp, un cap şi trei chipuri (Trifrons), reprezentarea dorea să sublinieze idea unei fiinţe în trei ipostaze**.**

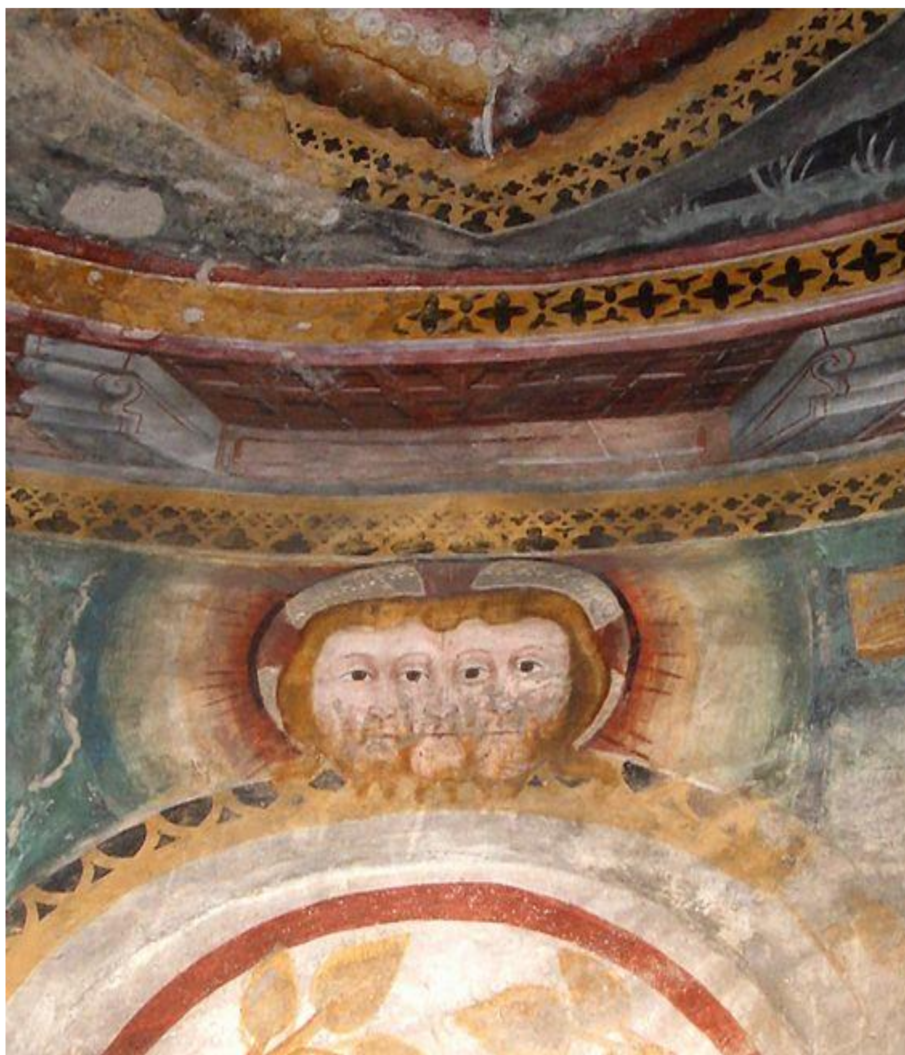


Fig. 10 – *Sfânta Treime Trifrons* – 1478, Giornico, Biserica Sf. Nicolae



Fig. 11 – *Sfânta Treime Tricefală* – Armeno, Novara, Santa Maria Assunto,frescă - Sec. XIV



Fig. 12 – *Sfânta Treime Tricefală* – Antonio Martini di Atri, frescă, Domul din Atri, 1414

Treimea Tronul compasiunii

În acest tip de reprezentare aşezarea persoanelor Treimii se face pe verticală. Tatăl aşezat pe un tron ţine în braţe pe Iisus crucificat, iar Duhul Sfânt sub forma unui porumbel se află între capul Tatălui şi al Fiului. Această reprezentare a Duhului Sfânt este predominantă până în secolul X. Duhul Sfânt poate apărea şi sub forma unei cărţi, simbol al inteligenţei sau sub forma unor limbi de foc în reprezentările coborârii Duhului Sfânt. Spre sfârşitul Evului mediu, Dumnezeu Tatăl Îl ţine pe Fiul Său pe genunchi şi braţe după luarea de pe cruce, scenă cunoscută ulterior sub numele de *Pieta*.

Într-o ilustraţie a Sfintei Treimi din breviarul atribuit lui Willem Vrelant, care a lucrat şi la decorarea breviarului pentru Jean Le Taverniser, apar simbolurile celor patru evanghelişti (Marcu – leul, Luca – boul, Matei – îngerul, Ioan – vulturul). Aceasă ilustraţie este de tipul ***”Tronul compasiunii”***, personajele Treimii fiind ordonate pe verticală. Se pare că miniaturile breviarului au fost executate după 1453 (Fig. 13).



Fig. 13 – *Sfânta Treime – Tronul Compasiunii* din Breviarul atribuit lui Willem Vrelant



Fig. 14 – *Sfânta Treime – Tronul Compasiunii* – Bazilica Saint-Denis, sec. al XII-lea

Un alt tip de reprezentare occidental este *Sfânta Treime care participă la încoronarea Fecioarei Maria.*

Tema încoronării Fecioarei a apărut relativ târziu în arta occidentală. A fost deosebit de populară în perioada secolelelor XII - XIII. Primele monumente identificabile au apărut în Anglia, în jurul anului 1140, cum este timpanul portalului sud al bisericii din Quenington. Marile catedrale gotice prezintă aproape toate sculptura *Încoronarea Fecioarei* pe unul dintre timpanele porţilor de acces. Tema a fost reluată în sculpturi mici, în fildeş şi în vitralii. În sec. al XV-lea tema a început a fi prezentă în miniaturi şi picturi. Subiectul a fost tratat şi de către miniaturistul Jean Fouquet în Breviarul Cavalerului Etienne (*Livre d'heures d'Étienne Chevalier*). Breviarul a fost distrus, păstrându-se doar 48 de file care conţin 47 de miniaturi, dispersate în şapte locații. Câteva miniaturi, precum cea de mai jos, decupate din Breviar, sunt prezentate ca tablouri, vizibile azi în muzeul Condé din Chantilly[5].

[5] https://en.wikipedia.org/wiki/Hours_of_%C3%89tienne_Chevalier, accesat la 12.04.2016.



Fig. 15 – *Încoronarea Fecioarei Maria*, Jean Fouquet, Breviarul Cavalerului Etienne, sec. al XV-lea

În miniaturile şi picturile în care Sfânta Treime participă la Încoronarea Fecioarei ca Regină a cerurilor pot apărea atât *Treimi Teandrice* cât şi *Sfinte Treimi* unde Duhul Sfânt apare sub forma porumbelului.



Fig. 16 – *Încoronarea Fecioarei Maria* – Fra Angelico, sec. XV



Fig. 17 – *Încoronarea Fecioarei Maria*, Fra Filippo Lippi, 1466-1469



Fig. 18 – *Încoronarea Fecioarei*, Enguerrand Quarton, 1454

Apariţia scenei Încoronarea Maicii Domnului în arta occidentală

Un alt aspect ce trebuie subliniat este acela că scena *Încoronarea Maicii Domnului* s-a bucurat de o mare răspândire în Apus şi datorită cultului marial, foarte răspândit după sinodul tridentin când s-a decretat dogma *Imaculatei concepţii*. Prin această învăţătură, catolicismul doreşte să o așeze pe Fecioara Maria încă de la începutul existenţei sale într-o egalitate cu Hristos, susținând că precum Hristos s-a conceput şi născut fără păcat strămoşesc, acelaşi lucru s-a întâmplat şi cu Fecioara Maria. Astfel, scena *Încoronării Maicii Domnului* se doreşte a fi o expresie iconografică a dogmei Imaculatei concepţii, potrivit căreia Maica Domnului este scoasă din ordinea omenească, din universul creat.

Scena Încoronării Maicii Domnului a cunoscut de-a lungul timpului mai multe versiuni, dar în toate acestea încoronarea are loc în cer. Una dintre primele versiuni, promovată de arta occidentală din Evul Mediu timpuriu, o înfăţişează pe Fecioara Maria tronând, încoronată de îngeri. Din

secolul al XII-lea, la încoronarea Maicii Sale participă şi Mântuitorul: Fecioara Maria stă ca o mireasă în partea dreaptă a Tronului Preaslăvirii, având deja coroana pe cap sau fiind încoronată de doi îngeri, în timp de Hristos binecuvântează.

Începând cu secolul al XIII-lea, Hristos apare în iconografie aşezându-i Mariei coroana pe cap cu ambele mâini.

În arta picturală italiană din secolele XIV-XVI, *Încoronarea Fecioarei Maria* este reprezentată în partea centrală a mai multor altare. În pictura italiană putem vedea cum Fecioara Maria este încoronată fie de Mântuitorul Hristos, la Giotto, Fra Angelico sau Rafael, fie de Dumnezeu Tatăl în prezenţa îngerilor şi a sfinţilor, la Filippo Lippi sau Botticelli.

Un interes special acordat încoronării Maicii Domnului de către Sfânta Treime apare în arta gotică târzie. În cele mai multe reprezentări, Maica Domnului este redată frontal, îngenuncheată şi cu mâinile împreunate în semn de rugăciune. De o parte şi de alta se află Dumnezeu-Tatăl, iar deasupra zboară porumbelul care este simbolul Duhului Sfânt.

În reprezentarea lui El Greco, Fecioara Maria este redată frontal, cu mîinile împreunate în semn de rugăciune şi este încoronată de Dumnezeu-Tatăl şi de Mântuitorul Hristos, în registrul superior central fiind reprezentat porumbelul, simbolul Duhului Sfânt.



Fig. 19 – *Încoronarea Fecioarei*, 1592, El Greco

Acelaşi mod de redare a Încoronării Mariei de către Sfânta Treime îl vedem şi la Albrecht Durer, care prezintă scena încoronării deasupra mormântului gol, în care fusese depusă Fecioara, în jurul căruia se află apostolii.

Şi Diego Velasquez ne transpune în imagine momentul *Încoronării Fecioarei Maria* de către Sfânta Treime.



Fig. 20 – *Încoronarea Fecioarei*, Diego Velasquez, ulei pe pânză, cca 1635

Iconografia Sfintei Treimi – influenţe occidentale şi orientale în spaţiul religios românesc în perioada secolelor XVIII – XIX

Texte biblice şi interpretări patristice – surse iconografice ale Sfintei Treimi

Originile Fecioarei Maria sunt transcendente, din eternitate. Pentru a cunoaşte originile Binecuvântatei Fecioare Maria, este suficient să cunoaştem textele mariologice ale Vechiului Testament, să le citim în conformitate cu normele biblico-teologice ale exegezei. La o examinare exegetică a textelor mariologice ale Vechiului Testament, descoperim un număr considerabil de profeţii, de simboluri şi alte texte semnificative. În virtutea acestora, se poate

concluziona, fără ezitare, că Fecioara Maria a fost clar profeţită, luminos prefigurată şi simbolizată în cărţile Vechiului Testament.

Încă din primele pagini ale Sfintei Scripturi ne întâlnim cu primul şi cel mai important anunţ referitor la salvarea omenirii: după căderea protopărinţilor Adam şi Eva în păcatul original, când totul părea pierdut iremediabil şi pentru descendenţii acestora, apare intervenţia unui Dumnezeu iubitor care le promite salvarea printr-o nouă Evă şi un nou Adam. Aceştia vor salva omenirea de la cădere, preţul fiind sacrificiul suprem. Eva cea nouă se va consacra cu dăruire planului de salvare conform dorinţei lui Dumnezeu. Noul Adam, în persoana lui Iisus Hristos, în contrast cu primul Adam, şi-a înţeles perfect misiunea de Salvator universal.

Din ceea ce se poate citi în cartea Genezei este evident că „femeia” despre care se vorbeşte nu poate fi decât Maria, Mama Salvatorului. Această femeie împreună cu fiul său luptă împotriva aceluiaşi inamic, şarpele, căruia îi vor zdrobi capul care a sedus-o pe prima Evă.

În Facerea 3, 15, „femeia[6]” este prezentată ca *Noua Evă, Imaculata, Mama-Fecioară.* Noua Eva va fi ostilă păcatului în materna misiune de salvare universală. Noua Eva este şi Mama-Fecioară pentru că Dumnezeu vorbeşte despre „sămânţa” ei care este Fiul său, iar despre urmaşii ei într-un sens colectiv.

În Noul Testament, mărturia Sfântului Evanghelist Ioan referitoare la divinitatea lui Iisus este foarte explicită. Astfel, în episoadele narative despre nunta din Cana Galileii şi cel al morţii lui Iisus Hristos pe cruce, Fecioara Maria nu este menţionată cu numele său ci este numită „mama” lui Iisus. Sub cruce, maternitatea Fecioarei este extinsă de la Hristos către ucenicii săi iubiţi, care-i reprezintă pe toţi cei ce cred în El. Fecioara Maria nu este numai mama Fiului divin, ci ea îi are în grija sa şi pe copiii adoptivi ai lui Dumnezeu. Maternitatea divină nu poate fi separată de maternitatea sa izvorâtă din rolul de mediatoare a tuturor celor care i se roagă .[7]

O lucrare teologică din sec. al XVII-lea, reflectând la evenimentul Buneivestiri, o numeşte pe Fecioara Maria „oglindă şi revelaţie a Sfintei Treimi”: Tatăl îl trimite pe Fiul, pe de altă parte Fiul este transformat în carne prin puterea şi lucrarea Sfântului Duh.[8]

---

[6] *Facerea* 3, 15: *Vrăjmăşie voi pune între tine şi femeie, între sămânţa ta şi sămânţa ei. Aceasta îţi va zdrobi capul, şi tu îi vei zdrobi călcâiul.*

[7] MARK I. MIRAVALLE, *Mariology, A Guide for Priests, Deacons, Seminarians and Consecrated Persons*, Ed. Seat of Wisdom Books, Queenship Publishing, Missouri, 2007, p.174.

[8] *Ibidem*, p. 207.

În primele trei secole, Maria Fecioara era asimilată doar cu femeia care ne-a oferit posibilitatea unui alt tip de viaţă. Dar ea încă nu fusese asimilată cu „mama” tuturor.

Sfântul Iustin Martirul şi Filosoful spunea în Dialogul cu iudeul Trifon că Eva a dat naştere la nesupunere şi moarte iar Fecioara Maria, prin naşterea lui Hristos din trupul său feciorelnic, a participat la marea reconciliere a fiilor şi fiicelor sale spirituale cu Tatăl prin lucrarea lui Iisus Hristos prin intermediul Duhului Sfânt.

Într-adevar, după cum Eva, fiind fecioară si fără de pată si primind întru sine cuvântul şarpelui, a născut neascultarea şi moartea, tot astfel şi Fecioara Maria, atunci când îngerul Gavriil i-a binevestit că: „Duhul Domnului va veni asupra ei şi puterea Celui Prea Înalt o va umbri, din care cauză şi Sfântul, care Se va naşte din ea, va fi Fiul lui Dumnezeu", primind credinţa si bucuria, a răspuns: „Fie mie dupa cuvântul tău" . In felul acesta S-a nascut prin ea Acesta, despre Care am arătat ca s-au spus atâtea în Scripturi şi prin care Dumnezeu nimiceşte pe şarpe, ca şi pe îngerii şi oamenii cei asemănători cu el şi prin care liberează de moarte pe cei răi, care se pocăiesc şi care cred in El.[9]

Sfântul Irineu afirma că Fecioara nu este implicată doar în naşterea lui Hristos Mântuitorul, ci şi în renaşterea bărbatului şi a femeii[10].

Origen mărturisea ceva asemănător şi anume că aşa cum Maria Fecioara este mama lui Hristos Mântuitorul, ea este mama celor în care trăieşte Hristos, numiţi fraţii şi surorile lui Iisus.

Pentru Sfântul Chiril al Alexandriei, Iisus Hristos şi-a desăvârşit îndatorirea de a-şi integra neamul omenesc supunându-se condiţiei omeneşti şi aceasta a venit prin naşterea sa din Fecioara Maria.[11]

Cele mai întâlnite reprezentări ale Sfintei Treimi în pictura religioasă românească a secolelor XVIII-XIX şi influenţele artei occidentale şi orientale asupra acesteia

Sfânta Treime vechi – testamentară

Zugravul Toader Hodor introduce în pictura murală maramureşeană motive decorative de inspiraţie barocă şi rococo şi un mod de reprezentare

---

[9] SF. IUSTIN MARTIRUL ŞI FILOSOFUL, *Dialog cu Iudeul Trifon*, în PSB. Vol. 2. Apologeţi de limbă greacă, traducere Pr.Prof. T. Bodogae, Pr. Prof. Olimp Caciula, Pr. Prof. D. Fecioru, Ed. IBMBOR, Bucureşti, 1980, p. 210-211.

[10] SF. IRINEU AL LYONULUI, *Adversus haereses*, III, 22, 4, în *Ante-Nicene Fathers*, Ed. Philip Schaff, vol. I Retipărită Edit. William B. Erdmans, Grand Rapids,– VI, 2001, p. 758.

[11] MARK I. MIRAVALLE, *op.cit.*, p. 520.

pictural şi dinamic, străin tradiţiei postbizantine. În cadrul creaţiei sale, pictura de la Bârsana reprezintă cel mai coerent ansamblu decorativ, ce include pictura murală, iconostasul şi mobilierul, interiorul bisericii dând impresia unui spaţiu plastic inedit prin raport cu tradiţia postbizantină, dominantă până spre sfârşitul secolului al XVIII-lea.

O reprezentare originală pentru spaţiul românesc şi nu numai, este cea în care Avraam şi Sara sunt reprezentaţi pe acelaşi plan, chiar la aceeaşi masă cu Sfânta Treime sau „Sfânta Troiţă” aşa cum apare în inscripţia scenei din Biserica de lemn din Bârsana, judeţul Maramureş.



Fig. 21 – *Sfânta Troiţă* Biserica de lemn a vechii mănăstiri a Bârsanei, judeţul Maramureş

„De numele lui Toader Hodor se leagă introducerea picturii de factură barocă şi rococo în Maramureş. Zugravul a urmat cu consecvenţă anumite modele care îi deveniseră familiare, pe care le foloseşte cu dezinvoltură şi ingeniozitate formală. Se simte în opera lui

ceva din plăcerea improvizaţiei şi a jocului fanteziei cu formele şi motivele ornamentale atât de dragi barocului şi rococoului.[12]"

Reprezentările Sfintei Treimi de la Suceviţa pot fi considerate proclamările credinţei ortodoxe ce vorbeşte despre „*unitatea de fiinţă*" şi „*diversitatea ipostatică personală*", aşa cum vom vedea în rândurile ce urmează.

În studiul său *Comment l'hospitalité d'Abraham est-elle devenue icône festive de la Sainte Trinité*[13], părintele Nicolas Ozoline enumeră trei grupe de interpreţi patristici ai evenimentului experimentat de Avraam la Mamvri prin întâlnirea cu cei trei îngeri cu care el vorbeşte adresându-se ca unei singure persoane[14].

Primul grup de interpreţi, printre care Iustin, Irineu de Lyon, Eusebiu de Cezareea, Chiril al Ierusalimului, consideră că este vorba despre o apariţie a lui Dumnezeu însoţit de doi îngeri. Al doilea grup de interpreţi acceptă soluţia hermeneutică propusă de şcoala rabinică şi consideră cele trei persoane a fi trei îngeri. Această interpretare este susţinută de Ioan Gură de Aur, Theodoret din Cyr, Sfântul Augustin şi se autentifică biblic prin sentinţa Sfântului Pavel scrisă în epistola către Evrei: „*Primirea de oaspeţi să nu o uitaţi, căci prin aceasta unii, fără să ştie au primit în gazdă, îngeri*"[15]. Al treilea grup de interpreţi este cel care dă evenimentului experimentat de Avraam o explicaţie trinitară, susţinând întâlnirea lui Avraam cu apariţia Sfintei Treimi. Lista acestor interpreţi începe cu Origen şi continuă cu Chiril al Alexandriei, Maxim Mărturisitorul şi Ambrozie de Milan[16].

În iconografia de la Mânăstirea Suceviţa inscripţia *Sfânta Troiţă* introduce tema generală a scenei, arătându-ne că ni se va propune o compoziţie referitoare la Sfânta Treime. În reprezentarea veterotestamentară toţi cei trei îngeri sunt pictaţi cu aureole cruciforme.

Aureolele cruciforme sunt dedicate în istoria artei creştine reprezentărilor lui Hristos, Cel ce a fost răstignit. Prezenţa acestor aureole la toţi cei trei îngeri este o mărturisire dogmatică a egalităţii dintre cele trei persoane ale Sfintei Treimi. Toţi cei trei îngeri au inserată în aureolă inscripţia ΟΩΝ (Fig. 22). Expresia ΟΩΝ este o preluare din conversaţia lui Moise cu Dumnezeu, conversaţie păstrată în textul biblic al Septuagintei: „Moise a grăit către Dumnezeu: „Iată, eu voi merge la fiii lui Israel şi le voi

---

[12] ANCA POP-BRATU, *Pictura murală maramureşeană. Meşteri zugravi şi interferenţe stilistice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 23.

[13] NICOLAS OZOLINE, *Comment l'hospitalité d'Abraham est-elle devenue icône festive de la Sainte Trinité*, în *Analecta Sergiana 2. Mélanges liturgiques offert à la mémoire de l'archevêque Georges Wagner*. Paris, 2005, p. 229-246.

[14] *Facerea* 18, 1-15.

[15] *Evrei* 13, 2.

[16] NICOLAS OZOLINE, *op. cit.*,p. 233-235.

spune: *Dumnezeul părinţilor voştri m-a trimis la voi*, iar de mă vor întreba: *Care este numele Lui?*, eu ce să le spun?" Şi Dumnezeu i-a grăit lui Moise: *Eu sunt Cel-ce-este"*[17]. Verbul substantivizat *ΟΩΝ* se traduce în română prin „Cel-ce-este" şi este numele indicat de Dumnezeu pentru a fi folosit de Moise referitor la persoana Sa. Prezenţa inscripţiei ΟΩΝ în aureolele celor trei îngeri este o dovadă clară a faptului că iconarul programului iconografic pune semn de egalitate între cele trei persoane ale Sfintei Treimi, semn de egalitate subliniat şi prin inserţia aureolelor cruciforme.



Fig. 22 – *Sfânta Treime* – frescă, sec. XVII, Mânăstirea Suceviţa

Lupta pentru proclamarea adevărului de credinţă se înscrie în lupta credincioşilor împotriva Antihristului mincinos, această luptă fiind simbolic reprezentată în iconografia bisericilor şi mânăstirilor din Moldova. Drept urmare, o mărturisire monumentală a credinţei se va realiza prin interacţiunea dintre reprezentările celor şapte sinoade Ecumenice şi iconografia cupolelor celor două travei ale pronaosului, cupole ce adăpostesc o scenă a *Sfintei Troiţe* şi o reprezentare a *Celui Vechi de zile.*

Sfânta Treime apuseană – interferenţe stilistice pe teritoriul României

La biserica din Densus (sec. al XV-lea), în altar, găsim o compoziţie deosebită de toate cele amintite până acum: pe un fond albastru este înfăţişat

[17] *Exodul* 3, 14.

Dumnezeu-Tatăl, cu părul alb, strâns în două cozi căzute pe umeri, cu barba şi veşminte albe. El ţine mâinile pe umerii copilului Iisus, îmbrăcat într-o cămaşă albă, care aminteşte, prin decoraţia sa, de cămăşile ţărăneşti. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în stânga ţine o lumânare răsucită. Pe creştetul lui Dumnezeu-Tatăl este pictat porumbelul, al carui cap cu aureola, depaseste cadrul panoului. Compozitia reprezinta probabil opera unui pictor cu mai multa predilectie spre elemental popular, caracteristic de altfel picturii ardelene (Fig. 23). O imagine similară cu aceasta se mai poate vedea în fresca bisericii Panagia Koumbelidiki din Kastoria (Fig. 23´).



Fig. 23 – *Sfânta Treime*, Biserica ”Sfântul Nicolae” din Densus, judeţul Hunedoara



Fig. 23´ – Sfânta Treime, Biserica Panagia Koumbelidiki din Kastoria- Republica Elenă, sec. al XI-lea

Câteva elemente deosebite prezintă și scenă pictată în altarul bisericii Gurasada (1765), unde Sfânta Fecioară stă cu Iisus în braţe, fiind încoronată de doi îngeri. În jur se văd Tatăl si porumbelul, simbolul Duhului

Sfânt. După cum observăm, pictura bisericilor românești ne oferă câteva variante deosebit de interesante ale Sfintei Treimi.[18] (Fig. 24).



Fig. 24 – *Sfânta Treime*, fragment al altarului Bisericii *Arhanghelul Mihail* din Gurasada, judeţul Hunedoara

La biserica de lemn din Pianu de Sus, judeţul Alba, se păstrează pictura din altar cu temele: Sfânta Troiţă şi cetele îngereşti, Maria cu pruncul, flancată de arhanghelii Mihail şi Gavriil, pe boltă, iar pictura murală exterioară ni-i dezvăluie pe părinţii bisericii Răsăritene.

Analiza picturii dezvăluie activitatea unui zugrav sau a unor zugravi, postbrâncoveneşti, cu un real talent în alegerea culorilor, în realizarea chipurilor, cu feţe rotunde, ochi mari şi expresivi, în redarea veşmintelor, împodobite cu flori şi broderie cu perle. Analogiile stilistice, cu pictura şi grafica catapetesmei de la Acmariu, ne determină a presupune prezenţa aici, cu un deceniu mai devreme, a fraţilor Stan şi Filip din Răşinari[19].

[18] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Arhanghelul_Mihail_din_Gurasada, accesat la 14.11.2015.

[19] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_de_lemn_din_Pianu_de_Sus#/media/File:RO_AB_Pianu _de _Sus_wooden_church_21.jpg , accesat la 19. 03. 2016.



Fig. 25 – *Sfânta Treime*, Biserica de lemn din Pianu de Sus, jud. Alba, 1764, detalii din pictura murală

Sfânta Treime „Trifrons”

Sfânta Treime Trifrons sau *Sfânta Treime cu Trei Chipuri* este o reprezentare ingenioasă dar şi insolită din punct de vedere anatomic: o fiinţă tricefală menită să sugereze vizibilitatea atotcuprinzătoare a Dumnezeirii, unde pentru a se sublinia şi mai mult unitatea treimică, cele trei fizionomii sunt orientate frontal, spre a fi văzute în acelaşi timp de privitor.

O asemenea reprezentare avem la Biserica din Tălmăcel, judeţul Sibiu, unde bustul lui Iisus Hristos cu trei capete, reprezentând Sfânta Treime, apare pe cupola exonartexului.



Fig. 26 – Biserica din Tălmăcel, jud. Sibiu

Această reprezentare, în care ideea de persoană se confundă cu cea de chip, probabil din nevoia de a fi cât mai explicită pentru un auditoriu neinstruit, este una dintre alternativele iconografice oferite românilor din secolul al XVIII-lea. Corespondentul său iconografic este concurat de alte două imagini: cea de tradiţie bizantină, ilustrând Treimea vechi-testamentară, cei trei Îngeri ospătaţi de Avraam la Mamvri şi cealaltă, preluată din arta Occidentului, care Îl înfăţişează pe Dumnezeu-Tatăl şi pe Iisus, cărora Li se adaugă Duhul Sfânt reprezentat ca un porumbel. Această convieţuire de tipuri de ilustrare a Sfintei Treimi nu poate fi studiată în mediul românesc transilvănean decât începând cu secolul al XVIII-lea, deoarece pentru perioada anterioară lipsesc icoanele cu această temă. Printr-o bulă papală din 1628 a Papei Urban VIII, forma de reprezentare a Sfintei Treimi *Trifrons* era declarată monstruoasă şi eretică. Astfel că numărul imaginilor de acest tip s-a redus drastic, dar acestea nu au dispărut definitiv, şi, izolat, asemenea reprezentări au mai apărut şi de-a lungul secolului al XVIII-lea.

Se pare că una dintre direcţiile de penetrare pe teritoriul românesc a acestei reprezentări a fost Ţara Românească, unde imaginea ar fi fost adusă de artiştii angajaţi pe şantierele deschise de Constantin Brâncoveanu, iar cea de-a doua direcţie de penetrare ar fi fost nordul Transilvaniei, traversată de peregrini ucraineeni sau de cei familiarizaţi cu arta din Ucraina după Sinodul din 1595, când o parte a bisericii ucraineene a acceptat unirea cu Roma, astfel deschizând drumul pentru importante influenţe artistice occidentale[20].

---

[20] ANA DUMITRAN, *Representations of the* Three Faced Holy Trinity *in the Romanian Environment from Transylvania. Theological Significations, Ways of Spreading, Diverse*

Din cercetările de până acum reiese că primul artist din spaţiul transilvănean care a zugrăvit această scenă a fost Iacov Zugravul din Răşinari, întemeietorul şcolii de la Feisa.[21]

Un alt artist transilvănean care a pictat mai multe biserici de lemn din nordul Transilvaniei a fost Alexandru Ponehalschi. Icoana aleasă spre exemplificare este datată în 1788 (Fig. 27) şi ne prezintă ”*trei chipuri tinere, cu părul şi bărbile scurte, dar cărunte, aureolat cu nimbul triunghiular dublat de cel circular, binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în stânga ţine sceptrul; veşmânt roşu căptuşit cu verde”*[22].



Fig. 27 – Sfânta Treime cu trei chipuri, Alexandru Ponehalschi, 1788

Pentru o imagine coerenta asupra raspândirii temei la români, Ana Dumitran a descris într-un studiu[23] un număr de 28 de reprezentări

Ways of Artistic Expression, în CRISTINA BOGDAN, SILVIA MARIN-BARUTCIEFF (editoare*), Actes du XIVème Congrès international d'étudessur les danses macabres et l'art macabre en général*, Editura Universităţii Bucureşti, 2010, p. 238-249.

[21] ANA DUMITRAN, ELENA CUCUI, „*Sfânta Troiţă într-un trup*“ *în opera zugravilor de la Feisa*, în Revista ”Nemus”, anii II-III (2007-2008), nr. 3-6, Alba Iulia, 2008, p. 134.

[22] ANA DUMITRAN, *op. cit*., p. 240.

[23] *Ibidem*, p. 243.

identificate de tipul *Trifrons*, din care doar două nu provin din Transilvania. Reprezentările iconografice le putem întâlni în icoane pe lemn, în frescă, în pictură murală pe lemn sau în icoane pe sticlă.



Icoană pe sticlă, mijlocul sec. XIX, Mărginimea Sibiului, colecţie particulară[24]



Pictură murală, 1867, Biserica de lemn, Vălani de Pomezeu, jud. Bihor



Pictură murală,1814, Biserica Sf. Vasile – Fofeldea, jud. Sibiu

Fig. 28 – Reprezentări *Trifrons*

Iconografia scenei *Încoronarea Maicii Domnului* în arta bizantină

Scena Încoronarea Maicii Domnului în arta bizantină – începuturi şi evoluţie

Secolul al XIII-lea reprezintă una dintre perioadele cele mai interesante şi mai agitate din istoria picturii bizantine. Chiar dacă N.P.Kondakov considera această perioadă o epocă de stagnare şi de decadenţă, azi, datorită ultimelor descoperiri, suntem înclinaţi să facem o

---

[24] Toate reprezentările *Trifrons* de mai sus sunt preluate din studiul ANA DUMITRAN, *Representations*..,, citat *supra*., n. 18.

apreciere complet diferită. În secolul al XIII-lea a apărut şi s-a afirmat stilul paleolog, acest secol dobândind o importanţă cu totul specială pentru dezvoltarea picturii bizantine. Noile tendinţe stilistice apăruseră deja în arta de la sfârşitul secolului al XII-lea. În arta secolului al XII-lea, expusă unei puternice influenţe orientale, predomină principiile abstracte ale reprezentării. Părţile separate ale operei, cum ar fi decorurile arhitectonice, stâncile, se îmbină într-o ordine pur decorativă. În arta secolului al XIII-lea artiştii tind spre o unitate optică a imaginii, figurile şi arhitectura sunt indisolubil legate. Pentru secolul al XII-lea este tipică insuficienta adâncime a compoziţiei, în timp ce în secolul al XIII-lea se observă o tendinţă de spaţializare. În secolul al XII-lea predomină figurile monumentale, statice, aşezate deobicei frontal, pe când în secolul al XIII-lea figurile devin mai mici, încep să se mişte mai liber, veşmintele par să fluture în vânt.

În acelaşi timp cu schimbarea stilului, în secolul al XIII-lea se schimbă şi iconografia şi se constată o serie de transformări substanţiale. Apar episoade dramatice şi detalii de gen, care-i dau iconografiei o vivacitate evidentă. Corespunzător noului spirit, compoziţia *Schimbarea la faţă* dobândeşte un neobişnuit dinamism: discipolii, orbiţi de lumina care emană de la Hristos, sunt reprezentaţi în poziţii care denotă tulburare.

Un grup stilistic complet deosebit este alcătuit din icoanele care au fost executate în atelierul din Sfântul Ioan de Acra, sau *Antiohia din Ptolemais* cum era numit în perioada elenistică, furnizor al cruciaţilor. După căderea Iersusalimului, în 1244, orașul Sfântul Ioan de Acra devenise capitala şi principalul centru artistic al cruciaţilor. Icoanele care ieşeau din acest atelier poartă o amprentă de eclectism. Tradiţiile occidentale, italiene şi franceze, se împleteau în mod artificial cu cele bizantine, pe când modelele greceşti vădeau un caracter mai emoţional. În severul sistem iconografic bizantin se introduceau trăsături occidentale precum figura lui Hristos crucificat cu trei cuie sau *Încoronarea Maicii Domnului* care era necunoscută la Bizanţ. Toate aceste schimbări amintesc de pictura italiană din Duecento. Cea mai mare parte dintre icoane, descoperite de Weitzmann, s-au păstrat la Sinai şi au fost executate anume pentru Mănăstirea Sfânta Ecaterina, unde se află capela *Sfânta Ecaterina a Francilor*, construită de cruciaţi. Cele mai caracteristice dintre operele publicate de Weitzmann sunt

Crucifixul – care are pe verso *Pogorârea la iad*-, tripticul cu Maica Domnului şi îngerii în centru şi patru scene pe voleuri: *Încoronarea Maicii Domnului*, *Iisus între cărturari*, *Adormirea Maicii Domnului* şi *Pietà*, *Deisis* cu sfinţii Teodor Tiron şi Dimitrie. Această artă hibridă a fost ignorată de bizantini. Ei au trecut mai departe cu indiferenţă, fără să ia nimic de la ea. Aspiraţia de a se sprijini pe tradiţia naţională şi sentimentele de ură faţă de latini erau atât de puternice încât nu permiteau grecilor să-şi dea seama de niciuna dintre inovaţiile iconografice, mai ales că acestea veneau din Occident[25].

Și totuși în spațiul ortodox insular al Greciei, mai exact în Insulele Ionice, se pot vedea câteva icoane cu *Încoronarea Fecioarei*, datând din perioada postbizantină, respectiv de la sfârșitul secolului al XVII-lea și până la începutul celui de-al XIX-lea. Într-unul dintre studiile sale, Zoi Mylona ne prezintă patru scene ale *Încoronării Fecioarei*. Despre prima reprezentare, o icoană din Mânăstirea Theotokos Anafonitria din Zakynthos, autoarea, după o detaliată analiză stilistică și iconografică, conchide că aceasta ar fi o replică picturală a unei calcografii care poartă semnătura artistului flamand Jan Sadeler.[26] Cea de-a doua icoană la care face referire autoarea aparține Bisericii Sfântul Nikita, din satul cu același nume din insula Lefkada. Chiar dacă aceasta are multe elemente comune cu cea anterioară, în registrul inferior al acesteia sunt reprezentați ierarhi și sfinți. Elemente comune se întâlnesc și în alte două icoane din Kephalonia, unde scena centrală cu *Încoronarea Fecioarei* este înconjurată de câteva scene biblice. Autoarea ne prezintă și o altă icoană din Zakynthos, care în prezent se află în colecția Muzeului Solomou, care prezintă un interes particular deoarece artistul iconar a încercat să îmbine diferite teme iconografice din ambele tradiții creștine (fig. 29).

---

[25] VIKTOR LAZAREV, *op. cit.*, vol.II, 1980, p. 191.
[26] ZOI MYLONA, *Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο*, Δελτίον της χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, τόμος ΚΒ΄ (2001), Αθηνα, 2001, pp. 247-260.



Fig. 29 – Zakynthos, Muzeul Solomou.
Încoronarea Fecioarei, îngeri și ierarhi

Pe un fundal puternic animat se profilează înfățișarea Fecioarei purtătoare de Prunc, care este așezată, prin intermediul unei perne, pe un tron de lemn, ale cărui picioare sunt alcătuite din capete de îngeri înaripați. Fecioara Maria este înconjurată de Arhanghelii Mihail și Gavriil care sunt îmbrăcați cu *loricae împărătești,* cu mâinile în poziție de rugăciune și întorcând ușor capul spre ea. Arhanghelii sunt flancați de Sfântul Vasile în stânga și de Sfântul Ioan Gură de Aur, în dreapta, care sunt poziționați cam trei sferturi tot spre Fecioara Maria. În Registrul superior al icoanei este reprezentată *Încoronarea Fecioarei* de către Sfânta Treime, respectiv de către Dumnezeu-Tatăl, Iisus Hristos și Sfântul Duh, Acesta din urmă fiind reprezentat ca un porumbel.

Chiar dacă în restul teritoriului elen, tema *Încoronării Fecioarei* este aproape inexistentă[27], practica bisericii ortodoxe din Zakynthos acceptă existența temelor religioase apusene, în timp ce canoanele ortodoxe nu recunosc aceste icoane.

Scena Încoronarea Maicii Domnului în arta religioasă românească în perioada sec. XVIII – sec. XIX

Încoronarea Maicii Domnului este o temă iconografică destul de rar intâlnită în pictura bisericilor ortodoxe româneşti. Ea apare cu precădere în sec XVIII-XIX în icoanele pe sticlă din ţara noastră. O explicaţie ar fi aceea că această temă este apărută în ţara noastră ca urmare a influenţei artei apusene. Tema iconografică a *Încoronării Maicii Domnului* se poate întâlni cu precădere în arta românească transilvăneană, aceasta pătrunzând prin intermediul gravurilor de origine apuseană. Mai exact se poate întâlni în pictura murală, în icoanele pe lemn şi sticlă.

Arta occidentală religioasă din evul mediu timpuriu o înfăţişează pe Fecioara Maria tronând, încoronată de îngeri. Această reprezentare o putem găsi la Giotto, circa 1330, la Fra Angelico, 1434 sau la Rafael, circa 1502 în Muzeele Vaticanului din Roma.

Începând cu secolul al XII-lea, încoronarea este efectuată de Iisus: Fecioara Maria este reprezentată ca o mireasă, cu coroana deja pe cap sau încoronată de doi îngeri, în timp ce Hristos îi binecuvântează[28]. Acest tip de reprezentare se poate întâlni în lucrările lui Filippo Lippi, 1447, sau în reprezentările lui Botticelli în perioada 1490-1493.

În arta italiană din secolele XIV-XVI, Încoronarea Fecioarei Maria figurează în partea centrală a multor altare. Altarele sculptate în goticul târziu acordă un interes accentuat *Încoronării Fecioarei* de către *Sfânta Treime*. În majoritatea reprezentărilor, Fecioara este redată frontal, fiind îngenuncheată şi având maîinile împreunate în semn de rugăciune. De o parte şi de alta se află Dumnezeu-Tatăl şi Fiul, iar central, în registrul superior este reprezentat un porumbel- simbolul Duhului Sfânt.

Acelaşi mod de reprezentare a *Încoronării Fecioarei* de către Sfânta Treime îl întâlnim şi la Albrecht Durer, ale căror gravuri au circulat în diverse părţi ale Europei, cercetătoarea Adina Nanu prezentând modul în care grafica din epoca lui Durer a infuenţat arta din zona balcanică[29].

---

[27] *Ibidem*, p. 250.
[28] CORNEL TATAI-BALTĂ, *Reprezentarea Încoronării Fecioarei în icoanele pe sticlă,* în Revista „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica", Nr. 9/I, 2005, p. 93.
[29]*Ibidem*, p. 93.



Fig. 29a – Albrecht Dürer, *Înălţarea Mariei (Încoronarea)*, xilogravură, 1510

În Transilvania, tema Încoronării Fecioarei Maria este xilogravată în lucrarea *Votiva Apprecatio*, tipărită la Blaj în anul 1760. Autorul ilustraţiei prezintă în partea de sus Sfânta Treime: Dumnezeu-Tatăl cu nimb triunghiular, într-o mână ţinând globul pământesc şi în cealaltă sceptrul, Fiul, în mâna dreaptă ţinând crucea iar cu cealaltă binecuvântând, şi Duhul Sfânt în chip de porumbel. În registrul inferior este reprezentată Fecioara Maria rugându-se. Dinamica reprezentării este redată de îngeri care plutesc pe nori care, de asemenea, se roagă. Chiar dacă pe capul Fecioarei nu se află coroana, compoziţia în anasamblul ei, sugerează încoronarea acesteia de

către Sfânta Treime[30]. La mijlocul ilustraţiei este redată stema episcopului Petru Pavel Aron, iar jos o veche panoramă a Blajului.

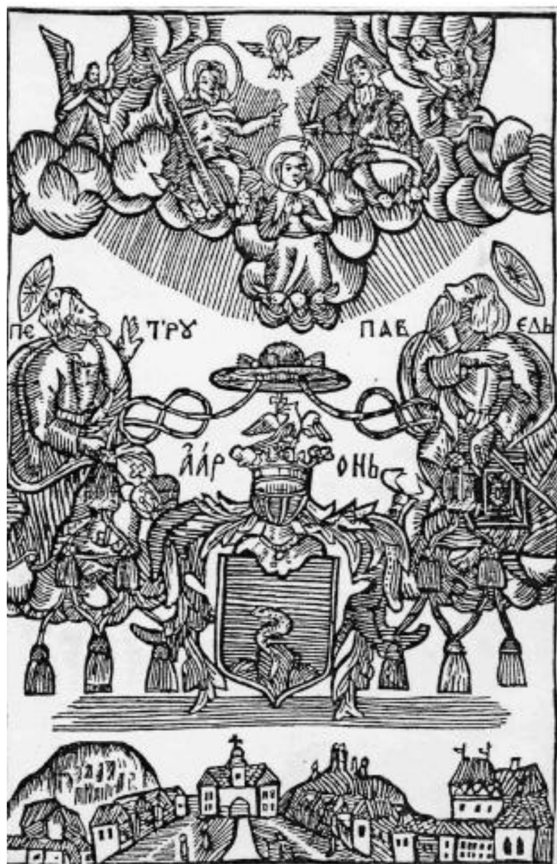


Fig. 30 – *Sfânta Treime (Încoronarea Mariei)*
Stema Episcopului P.P.Aaron; Panorama Blajului,
xilogravură, *Votiva Apprecatio*, Blaj, 1760

Prin intermediul pictorilor bisericeşti influenţaţi de stilul renascentist italian cu care intraseră în contact în perioada studiilor, această scenă s-a extins şi în Ţara Românească începând din secolul al XIX-lea. În icoana de sec. XIX de la Mânăstirea Căldăruşani, scena o înfăţişează pe Sfânta Fecioară care este încoronată de Sfânta Treime, reprezentată de Dumnezeu Tatăl, bătrân, „cel vechi de zile”, cu barba albă, de Mântuitorul Hristos şi între ei un porumbel reprezentând Duhul Sfânt.

---

[30] *Ibidem*, p. 94.



Fig. 31 – *Încoronarea Fecioarei*, icoană sec. XIX,
Nicolae Grigorescu - Mânăstirea Căldăruşani

Zugravii bisericeşti care făceau parte din diversele şcoli locale ale timpului au contribuit şi ei la propagarea acestei teme. Astfel, ca temă de reprezentare a Sfintei Treimi în cadrul compoziţiei, *Încoronarea Fecioarei* apare in pictura mânăstirii Suceviţa, la biserica episcopală din Roman (in altar), la Răşinari (1750), în Biserica de lemn a vechii mânăstiri a Bârsanei în judeţul Maramureş.



Fig. 32 – *Incoronarea Maicii Domnului,*
Mănăstirea Bârsana, judeţul Maramureş- sec. XIX

La Suceviţa, scena *Încoronării Maicii Domnului* apare pe zidul exterior de sud, unde Tatăl şi Fiul stau pe o bancă, faţă în faţă şi cu câte o mână aşează o coroană pe capul Sfintei Fecioare, care stă în picioare pe o lună în pătrar. Deasupra capului Ei coboară porumbelul, simbolul Duhului Sfânt. La această ceremonie participă şi îngerii. Aici scena pierde mult din caracterul apusean, prin înfăţişarea exterioară, şi se pare ca a ajuns în iconografia românească prin intermediul picturii ruseşti. Observăm că în această scenă zugravii s-au lăsat mult influenţaţi de scena Sfintei Treimi, care apare în iconografia Imnului Acatist.

Icosul 1

Arhanghelii şi îngerii, începătoriile şi puterile, scaunele şi domniile, stând înaintea scaunului slavei Tale, nu pot a slăvi mărimea desăvârşirilor Tale. Heruvimii cei cu ochi mulţi si serafimii cei cu câte şase aripi, acoperindu-şi fețele, cu frică şi cu dragoste grăiesc unii către alţii: Sfânt, Sfânt, Sfânt Domnul Savaot.



Fig. 33 – *Încoronarea Maicii Domnului*, frescă sec .XVII- Mănăstirea Suceviţa, judeţul Suceava

Simion Silaghi Zugravu (sau Simion Silaghi-Sălăjeanu**)** a fost un renumit pictor muralist şi pictor de icoane pe lemn care a activat în Transilvania timp de peste şase decenii, în a doua parte a secolului al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea[31]. Deplin conştient de rolul artelor vizuale ale timpului său în formarea conştiinţelor identitare, acesta s-a format în mediile artistice clujene, unde arta barocă pătrunsese puternic încă de pe la începutul secolului al XVIII-lea. Aceste elemente de influenţă artistică occidentală, adoptate programatic de biserica greco-catolică din Ardeal, dar receptate într-o anumită măsură şi de cea ortodoxă, constând din împrumutul unor forme şi modalităţi de dispunere spaţiala a acestora, a tehnicilor decorative noi, a unor structuri compoziţionale specifice acestui stil vin în lucrările lui într-un fecund contact cu elementele de tradiţie picturala autohtonă şi generează lucrări de mare valoare artistică. În

---

[31] ANA DUMITRAN, *Pictorul Simion Silaghi-Sălăgeanu. În căutarea identităţii*, în Revista „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica”, **Nr.** 16 (I), 2012, pp. 189-228.

bisericile în care a lucrat întâlnea la tot pasul arta înaintaşilor săi iconari, pe care nu numai că nu o desconsideră, dar în cel mai pur caracter popular, o preia şi o îmbogăţeşte în propriile-i creaţii.



Fig. 34 – *Tronul Îndurării* (sau *Tronul Compasiunii*, cum este cunoscută scena în arta apuseana), Icoană pe lemn, Simion Silaghi-Sălăjeanu

Dintre icoanele pictate de Simion Silaghi zugravul s-a păstrat şi icoana din imaginea de mai jos, icoană pictată pentru Biserica de lemn din Lăzeşti (Vadu Moţilor), cu hramul Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril, construită în secolul al XVIII-lea[32].

[32] https://ro.wikipedia.org/wiki/Simion_Silaghi_Zugravu accesat la 30.03.2016.



Fig. 35 – *Sfânta Treime* – icoană pe lemn, Simion Silaghi-Salajeanu.

Tot în Biserica din Lăzeşti mai găsim încă o reprezentare a *Încoronării Maicii Domnului*, despre care nu ştim dacă este tot opera lui Simion Silaghi zugravul sau a lui Tobias popa Gheorghe din Abrud, celălalt zugrav care a lucrat într-o perioadă diferită la pictarea şi decorarea acestei biserici[33].

33 https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_de_lemn_din_L%C4%83ze%C8%99ti, accesat la 30.03.2016.



Fig. 36 – *Încoronarea Maicii Domnului* – icoana, tempera pe lemn, 1741-1817, Biserica din Lăzeşti, jud. Alba.

Pictura murală a bisericii de lemn cu hramul Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul din Gârda de Sus, păstrată în condiţii relative bune, este în stil baroc, caracteristic lucrărilor cunoscutului pictor din Abrud, Simion Silaghi, care lucrează aici cu fratele său Gavril. Iconostasul este, de asemenea, pictat de cei doi fraţi între1798-1804. Şi aici, observăm că una dintre scenele reprezentate este cea a *Încoronării Maicii Domnului*[34].

[34] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_de_lemn_din_G%C3%A2rda_de_Sus, accesat la 30.03.2016.



Fig. 37 – *Încoronarea Maicii Domnului* - Biserica de lemn Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul, pictura distemper-paint, 1804, Gârda de Sus, jud. Alba

La biserica din lemn cu hramul *Sfinţii Arhangheli*, din Borşa de Jos, pictura interioară este realizată de meşteri anonimi în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Pictura se remarcă prin cromatica deschisă, în care predomină ocrul-roșu şi albastrul, dar şi prin chipuri în mişcare, cu feţe bine individualizate. Printre temele reprezentate apare şi *Încoronarea Fecioarei*.



Fig. 38 – *Încoronarea Fecioarei* – Biserica din lemn Sfinţii Arhangheli, distemper-paint, 1775, Borşa din Jos, judeţul Maramureş

Pictura bisericii din Cuhea este făcută la comanda ctitorului pan Vasili Săpânţanu, menţionat între anii 1747-1788 ca jurat şi *”solgabirău al oraşului de sus”.* Ducând o politică de sprijinire a Bisericii greco-catolice, el a adus pentru biserica din Cuhea un pictor care avea să compună unul dintre cele mai complete programe de tradiţie bizantină cunoscute în maramureşul istoric. Pe bolta altarului este prezentată *Maica Domnului Platytera*, ilustrând dogma întrupării, iar pe pereţi două teme complementare, *Bunavestire* la est şi *Încoronarea Fecioarei* la vest[35].

[35] ANCA POP-BRATU, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 39 – *Încoronarea Fecioarei* – Biserica de lemn Sf. Nicolae, sec. XVIII, Cuhea, jud. Maramureş

S-a păstrat şi o reprezentare realistă pe suport de sticlă, un caz foarte rar pe teritoriul ţării noastre[36]. Este vorba de o icoană pe sticlă, provenind de la un atelier neidentificat din sudul Transilvaniei, datată în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Aceasta urmează din toate punctele de vedere un model occidental. Artistul este deocamdată, necunoscut.

---

[36] ANA DUMITRAN, SZÖCS FÜLÖP KÁROLY, ELENA BĂJENARU, *Icoane pe sticlă din Transilvania-Colecţia Szöcs*, f. e., Alba Iulia, 2012, p. 29.



Fig. 40 – *Încoronarea Fecioarei*, icoană pe sticlă, sudul Transilvaniei, prima jumătate a sec. al XIX-lea

Din pisania din interiorul bisericii Buna Vestire din Jina, judeţul Sibiu, aflăm că pictura a fost executată în anul 1801 de către zugravul Vasile Muntean din Laz, care aşează într-una dintre cele două cupole ale bisericii scena *Încoronarea Maicii Domnului* pe care o însoţeşte cu inscripţia *”Sfânta Treime”*[37].

[37] https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Buna_Vestire_din_Jina#/media/File:JinaSB_(67).JPG accesat la 15.04.2016.



Fig. 41 – *Încoronarea Maicii Domnului* - 1801, Fresca, Biserica Buna –Vestire, Jina, jud. Sibiu

Pictura de factură barocă a Bisericii Sf. Gheorghe din Timişoara, ne prezintă în centrul iconostasului brâncovenesc reprezentarea *Sfintei Treimi* în scena *Încoronarea Maicii Domnului*.



Fig. 41a – *Încoronarea Maicii Domnului*, sec.XVIII, Biserica sârbească Sf. Gheorghe din Timişoara

Sub influenţa stilului renascentist italian, la Biserica Mântuleasa din Craiova, pictorul Costache Petrescu a ales să reprezinte scena *Încoronării Maicii Domnului* în cupola pronaosului, scenă pe care o inscripţionează *Sfânta Treime.*

Fig. 42 – *Sfânta Treime* – pictură în ulei, sfârşit de sec. XIX, pictor Costache Petrescu, Biserica Mântuleasa, Craiova

CONCLUZII

Scena *Încoronării Maicii Domnului* apare încă din evul mediu timpuriu. În arta italiană din secolele XIV-XVI această scenă figurează în partea centrală a multor altare.

În perioada goticului târziu altarele sculptate acordă un interes special *Încoronării Fecioarei* de către *Sfânta Treime*. În majoritatea reprezentărilor, Fecioara este redată frontal, fiind îngenuncheată şi având maîinile împreunate în semn de rugăciune. De o parte şi de alta se află Dumnezeu-Tatăl şi Fiul, iar central, în registrul superior este reprezentat un porumbel- simbolul Duhului Sfânt.

Acelaşi tip de reprezentare a *Încoronării Fecioarei* de către *Sfânta Treime* îl întâlnim şi la Albrecht Durer ale cărui gravuri au circulat în diferite părţi ale Europei şi grafica acestuia a influenţat arta din zona balcanică.

O variantă a temei trinităţii în mediul transilvănean o reprezintă şi scena *" Încoronarea Maicii Domnului",* împrumutată din iconografia apuseană, dar înţeleasă, conform inscripţiilor, drept ipostază a Sfintei Troiţe, încă de la prima consemnare cronologică, din 1760, de la Răşinari, datorată zugravului valah Grigore Ranite[38]. Tema trinităţii apusene, neacceptată de Bizanţ, a pătruns în arta postbizantină pe filiera sârbească, încă din veacul al XIV-lea.

Această ultimă înţelegere a temei trinităţii se poate aplica şi icoanei care face obiectul studiului de faţă. Înaintând în procesul de restaurare al icoanei am observat că, spre deosebire de alte reprezentări similare, există şi două inscripţii, una pe coroana pe care urmează s-o primească Maica Domnului, şi anume literele greceşti *MP ΘY* – provenite din cuvintele *MHTEP ΘEOY*-, iar cealaltă este plasată deasupra reprezentării Maicii Domnului, acestea fiind parte ale ansamblului iconografic numit *Sfânta Troiță*.

[38] MIHAELA PROCA, *Identitate regională şi specificitate românească în pictura din Transilvania meridională în pragul primei modernităţi,* Ed. Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013, p.247.

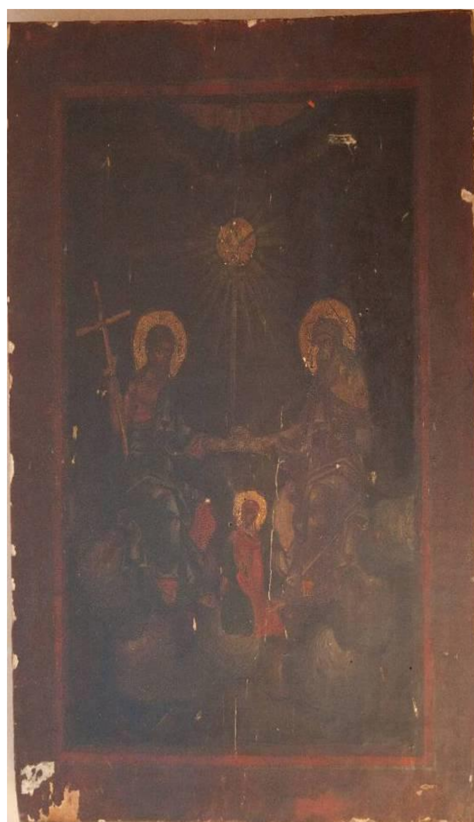




Fig. 43 – *Încoronarea Maicii Domnului*, tempera pe lemn, sec. XIX, Colecţia Arhiepiscopiei Craiova

Observăm că această scenă nu s-a putut impune în iconografia bizantină nici la momentul apariţiei, în perioada duecento-trecento, nici în perioada goticului târziu.

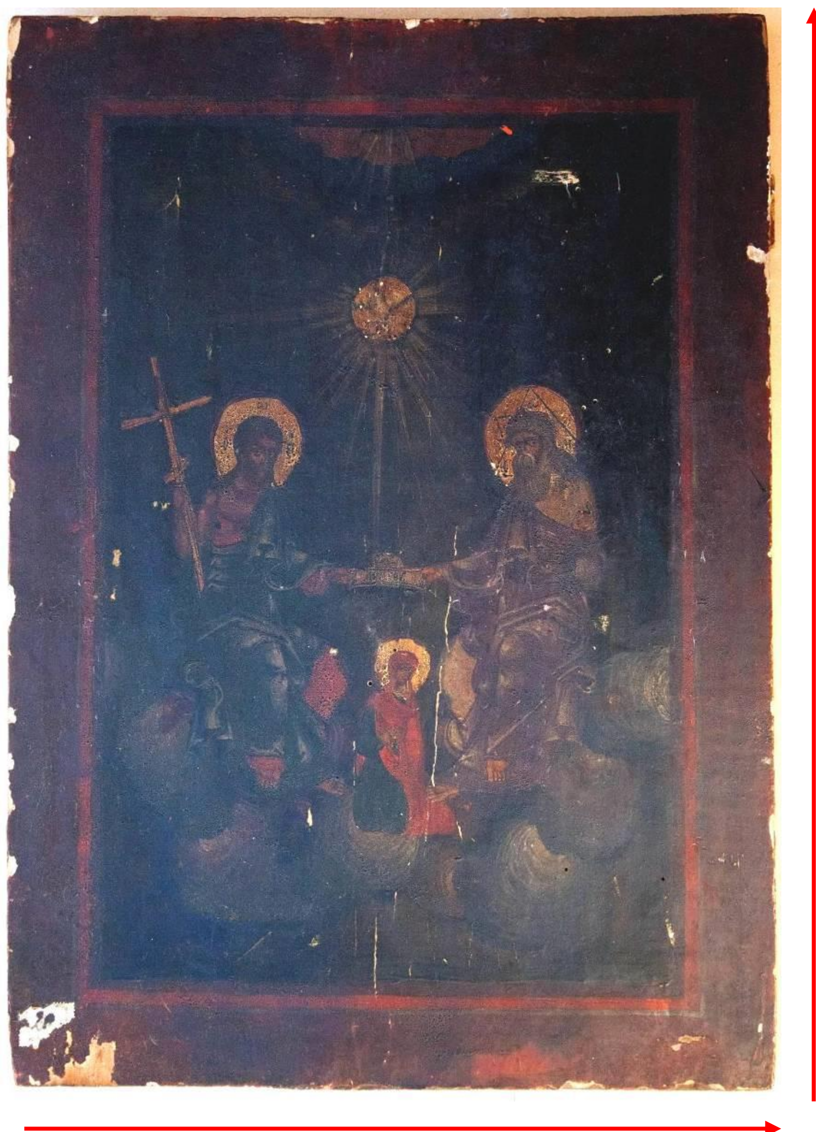
Puţinele infiltrări de pe teritoriul românesc s-au limitat doar la perioada sec. XVIII-XIX, cele mai multe fiind în zona Transilvaniei, acestea fiind datorate puternicelor confluenţe ale bisericii ortodoxe cu cea catolică şi greco-catolică, şi în zona Maramureşului, reprezentările fiind datorate fie lipsei unor erminii bizantine, fie respectării unor comenzi iconografice impuse de comanditari.

Se poate constata că pictorii şi comanditarii au devenit tot mai receptivi la unele schimbări aduse de arta occidentală, evoluţia stilistică a reprezentărilor evidenţiind schimbarea concepţiei din lumea satelor şi oraşelor româneşti.

CAPITOLUL II

STUDIU DE CAZ - ICOANA: *ÎNCORONAREA MAICII DOMNULUI*

Stratul pictural



570 mm

430 mm

Verso-ul

Traversa inferioară



PARTEA I

Date generale, descrierea iconografică și analiza stilistică a icoanei Încoronarea Maicii Domnului

Nu se cunoaşte provenienţa acestei icoane și nici autorul ei. A făcut parte din colecția de icoane depozitate la Mănăstirea Jitianu. În prezent icoana se află în proprietatea Arhiepisopiei Craiova-Centrul de Restaurare și Conservare al Facultății de Teologie Ortodoxă Craiova. Funcția actuală a icoanei, cea muzeală a înlocuit-o pe cea liturgică, anterioară.

Scena reprezentată în această icoană este cunoscută fie sub numele de *Încoronarea Maicii Domnului,* fie sub numele de *Sfânta Treime* sau *Sfânta Troiță.* Icoana este datată ca fiind din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Tehnica de realizare a icoanei este tempera pe lemn, cu strat de preparație, iar dimensiunile icoanei sunt de 570x430x25 mm.

Pe coroana Maicii Domnului apare inscripţia MPΘY. Aceeaşi inscripţie se repetă şi în zona dintre coroană şi capul Maicii Domnului. Înainte de începerea operaţiilor de restaurare nu mai este vizibilă nicio altă inscripţie.

În icoană este reprezentată „Sfânta Treime" avându-L în partea dreaptă a icoanei pe Dumnezeu-Tatăl „cel vechi de zile", pe Mântuitorul Iisus Hristos, în partea stângă iar în registrul superior central, Sfântul Duh care se coboară în chip de porumbel. Tot în registrul central, dar în cel inferior al compoziţiei, Fecioara Maria stă în genunchi cu palmele încrucişate la piept în semn de acceptare a coroanei ce îi este aşezată pe cap. Prezenţa în cadrul scenei *Încoronării Maicii Domnului* a Sfintei Treimi reprezentate prin Dumnezeu-Tatăl bătrân, Hristos si Porumbelul, arată o înrudire cu tipul iconografic Sfânta Treime "Paternitate". Imaginea lui Dumnezeu-Tatăl a fost interzisă la marele Sinod de la Moscova din 1666-1667. În Actele Sinodale se menţionează: "Este întru totul absurd şi necuviincios a-L picta pe Domnul Savaot cu barba albă, iar pe Fiul în sânul Lui, şezând, şi un porumbel între Ei, pentru că nimeni nu L-a vazut pe Tatăl, dupa Dumnezeire; pentru că Tatăl nu a avut trup şi nu în trup S-a nascut Fiul din Tatăl mai înainte de toţi vecii, aşa cum zice şi David proorocul: "din pântece mai înainte de luceafăr Te-am nascut" (Psalmul 109, 3) arătând că acea naştere nu este trupească, ci negraită si nepatrunsă."

Dumnezeu-Tatăl este înfăţişat cu chipul unui bătrân cu barbă,în mâna dreaptă sprijinind o parte a coroanei cu care urmează să fie încoronată Maica Domnului, este aşezat pe un tron de nori, din spatele căruia apare un îngeraş. În nimbul lui Dumnezeu-Tatăl sunt reprezentate doua triunghiuri care formează o stea din care sunt vizibile doar cinci colţuri, în interiorul triunghiurilor formate fiind redate şi literele greceşti OΩN, dispuse în sensul

de citire, de la stânga la dreapta.[39] Dumnezeu-Tatăl este îmbrăcat într-o tunică de culoare ocru-galben, pe deasupra poartă un maforion de culoare umbră naturală care, pe aproape toată lungimea, formează falduri bogate.

Iisus, Fiul Tatălui, este reprezentat tot cu barbă şi mustaţă, cu mâna stângă sprijină cealaltă parte a coroanei împărăteşti ce urmează a fi primită de Maica Domnului iar în mâna dreaptă poartă Crucea[40]. Mântuitorul este înfăţişat cu un nimb în formă de cruce care conţine literele înscrise greceşti ΟΩΝ şi pare aşezat, ca şi Dumnezeu-Tatăl, pe un tron ceresc din nori, din spatele căruia se zăreşte un îngeraş. El este îmbrăcat cu o tunică de culoare roşie acoperită de un maforion verde care formează falduri bogate.

Duhul Sfânt este reprezentat clasic, în chip de porumbel care coboară dintr-un nor sferic luminos către capul Sfintei Fecioare. În partea superioară a norului care circumscrie porumbelul este reprezentată o altă grupare de nori.

Între Dumnezeu-Tatăl şi Iisus Hristos, la picioarele acestora, se află îngenuncheată Fecioara Maria, reprezentată într-o atitudine de profundă smerenie, cu mâinile încrucişate. Sfânta Fecioară are capul înconjurat de un nimb şi genunchii se sprijină pe un nor. Este îmbrăcată cu o tunică albastră, peste aceasta fiind aşezat un maforion roşu care îi lasă descoperite numai faţa, gâtul şi mâinile. Scena „Încoronării Maicii Domnului" este delimitată perimetral de un chenar roşu la interior şi unul verde la exterior.

Gama cromatică este rece şi destul de restrânsă, predomină nuanţe de albastru, verde, ocruri, griuri colorate. Fiind o icoană de factură populară, desenul este naiv, însă expresiv, cu linii de contur de culoare neagră. Factura desenului este neoclasică, cu elementele bizantine în scădere.

Analiza tehnologică la nivelul structurii lemnoase şi a stratului pictural. Descrierea stării de conservare.

Suportul de lemn este confecţionat dintr-un singur panou de lemn, prelucrat manual şi debitat radial. Pe versoul icoanei se pot observa urme ale prelucrării manuale. Tot aici se poate observa şi aplicarea sistemului de păstrare în timp a planeităţii suportului de lemn, respectiv metoda folosirii celor două traverse care se opun curbării lemnului în timp. Pe traversa superioară este aplicat un „inel" artizanal cu funcţia de sistem de suspendare a icoanei.

---

[39] O ΩN = prescurtarea ebraicului Yahve – Cel ce este – cf. Ieş. 3, 14; In. 6, 46; Apoc. 1, 8.

[40] O reprezentare parţial rusească, în icoana noastră, braţul orizontal mic este ascendent, nu este descendent ca al crucii ruseşti

Arderea poluantă de lumânări, depunerile de fum absenţa unui sistem de ventilaţie şi încălzire corespunzător din mediul în care a fost expusă icoana a dus la formarea unor depuneri pe întregul strat pictural al icoanei. Astfel fumul încărcat cu gudroane, rezultat din arderea lumânărilor, împreună cu praful și cu fluctuaţiile de umiditate au lăsat urme materiale pe suprafaţa acestei icoane, putându-se observa cu uşurinţă un strat continuu sau discontinuu de depuneri care îngreunează lizibilitatea stratului pictural.



Fig. 44
Strat consistent de depuneri ancrasate

Pe întreaga suprafaţă a icoanei apare o reţea de cracluri vizibilă cu ochiul liber, datorată tensionării suportului, ca urmare a fenomenului de îmbătrânire.



Fig. 45 – Fisuri

În zona aureolelor se poate observa o deteriorare parţială a foiţei metalice. Circulaţia aerului, variaţiile de temperatură care produc condens, aglomerarea vernis-ului ca urmare a unei temperaturi extreme şi manipularea inadecvată au dus la deteriorarea foiţei metalice care a căpătat un aspect brun-verzui pe anumite suprafeţe, efectul fiind unul ireversibil.



Fig. 46 – Deteriorarea foiţei metalice

Aproape pe întreaga suprafaţă picturală se pot observa brunisări ale vernisului şi în unele zone chiar aglomerări de „insule” brunificate de vernis în amestec cu particule de praf şi gudroane angrenate din mediul ambiant. Acest tip de degradare este unul specific fenomenului de fluctuaţie bruscă a temperaturilor extreme apărute într-un interval de timp relativ mic.

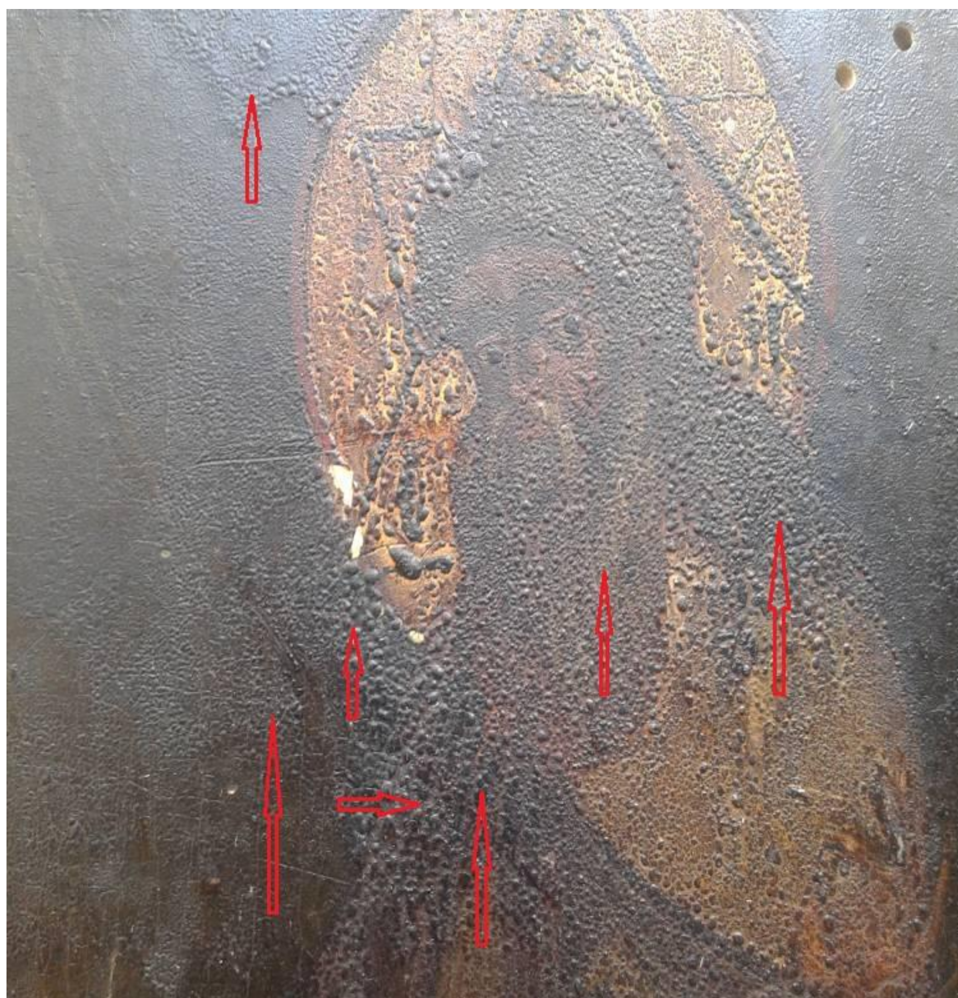


Fig. 47 – Aglomerări vernis

Tot variaţiile de temperatură şi umiditatea relativă sunt cauzele fisurilor de contracţie ale stratului de culoare. Un alt factor care concurează la exfolierea stratului pictural este şi îmbătrânirea firească a suportului de lemn. Într-o primă fază exfolierea are aspectul unei *pante de acoperiş,* iar mai apoi panta duce la decoeziunea totală, la apariţia lacunelor. Ambele tipuri de degradare se pot observa la icoana care face obiectul cercetării de faţă.



Fig. 48 – Fisură profundă

De asemenea se mai pot observa lacune marginale, la toate cele patru laterale ale icoanei. Acestea sunt datorate uzurii funcţionale a icoanei, manipulării incorecte, în diferite momente ale existenţei sale.



Fig. 49 – Lacune marginale pe laturile icoanei

Factorul antropic și-a adus contribuția prin repictări realizate empiric cu rolul de a masca degradările anterioare, având un aspect cu totul inestetic.



Fig. 50 – Repictare peste lacună

Icoana în studiu prezintă numeroase urme ale unui atac xilofag, destul de apropiat în timp de momentul actual. Dovada faptului că atacul este recent sunt orificiile de zbor la care se poate observa circumferinţa exterioară de culoare mai deschisă faţă de restul structurii superficiale a orificiului.



Fig. 51 – Orificii de zbor

Factorii de degradare şi efectele acestora asupra obiectului aflat în studiu

Dintre factorii fizici, umiditatea şi temperatura influenţează cel mai mult suportul de lemn, aceștia acţionând asupra structurii şi dimensiunilor acestuia.

Umiditatea relativă a aerului indică gradul de saturare a vaporilor de apă din atmosferă. Astfel, valori ridicate ale umidităţii relative şi mai ales variaţiile parametrilor de microclimat, respectiv ale temperaturii şi umidităţii, creează fenomenul de condens. Lemnul fiind un material higroscopic, în condiţii de formare a condensului în structura acestuia se pot crea tensiuni datorate absorbţiei şi cedării umidităţii din mediul în care este depozitat. Uneori, umiditatea poate duce la pierderi ireversibile din materia originală.

Temperatura deasemenea este un factor de degradare care, împreună cu umiditatea contribuie la deteriorarea fibrei lemnoase. Îngheţul în combinaţie cu căldura excesivă produce succesiuni repetate de dilatări şi

contractări. Aceste modificări se propagă până la stratul de culoare producând fisuri. Vara, în timpul zilelor călduroase temperaturile ridicate duc la evaporarea apei din diverse straturi, uneori până la uscarea aproape completă, iar lemnul tinde să se deformeze, să se curbeze. Această curbare se poate observa şi la icoana noastră. Curbura minimă a acesteia se datorează faptului că bucata de lemn a fost debitată radial.

Principalii factori chimici care au contribuit la degraderea icoanei noastre au fost poluanţii din atmosferă, respectiv gudroanele şi fumul rezultat de la arderea lumânărilor.

Şi factorul antropic a contribuit la degradarea icoanei, acesta fiind evident la nivelul stratului pictural prin folosirea unei etichete adezive şi urmele alteia mai vechi care se pare că odată cu procesul de înlăturare a antrenat cu ea şi o parte a stratului pictural. Se pare că, din dorinţa de a reda culorilor luminozitatea iniţială, s-au folosit, în mod empiric, anumite soluţii grase din arealul imediat al gospodăriei şi acestea, odată cu trecerea timpului, prin folosirea succesivă, aproape au opacizat desenul icoanei, citirea lui devenind foarte greoaie în acest moment.

Forme de degradare la nivelul structurii lemnoase

Suportul a fost afectat la un moment dat de un atac xilofag, urmele acestuia fiind orificiile de zbor, distribuite pe suprafaţa icoanei.



Fig. 52 – Urme ale atacului xilofag

În zona inferioară a panoului, în colţul din stânga se poate vedea intervenţia inadecvată cauzată de factorul antropic, respectiv lipirea unei etichete adezive care a antrenat odată cu îndepărtarea ei, la un moment din existenţa sa, şi exfolierea parţială a stratului pictural aflat sub aceasta.



Fig. 53 – Etichetă adezivă pe stratul pictural

Spre marginea panoului, pe versoul acestuia, se pot observa aşchieri ale fibrei rezultate din fasonarea manuală a lemnului.



Fig. 54 – Aşchieri ale fibrei lemnoase şi etichetă de inventariere

Pe întreaga suprafaţă a suportului şi pe canturile acestuia se pot observa depuneri superficiale, praf, reziduri biologice aderente şi ancrasate.

Forme de degradare la nivelul stratului pictural

Stratul pictural a fost degradat atât de atacul xilofag cât şi de fluctuaţiile de umiditate şi temperatură. Astfel se pot observa orificiile de zbor ale unui atac xilofag (fig. 56), cracluri, fisuri şi aglomerări masive de vernis cauzate de topirea şi solidificarea vernisului într-un interval scurt de timp (fig. 55).



Fig. 55 – Fisura superficială şi acumulări de vernis aglomerat în granule



Fig. 56 – Orificii de zbor

Se pot observa şi lacune de mici dimensiuni, zgârieturi şi adăugare din structura altor materiale datorată unei depozitări necorespunzătoare pe suprafaţa picturală.

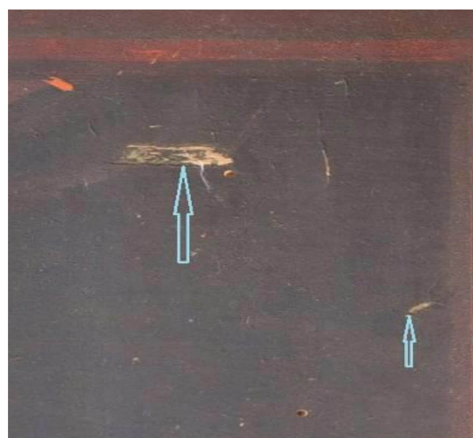


Fig. 57 – Depozitarea altor obiecte pe suprafaţa picturală



Fig. 58 – Lacune ale stratului pictural

Craclurile sunt degradări de suprafaţă, de bătrâneţe ale peliculei de culoare. Acestea sunt semnele cele mai vizibile ale îmbătrânirii stratului pictural.

Fisurile se pot clasifica în fisuri superficiale, care sunt provocate de agenţi mecanici interni, cuprind culoarea şi parțial grundul, şi fisuri profunde cauzate de forţe mecanice interne, cuprind culoarea şi grundul, putând ajunge până la nivelul suportului.

Se observă zone întinse de brunisări ale peliculei de culoare, principala cauză a acestora fiind fluctuaţiile bruşte de temperatură şi îmbătrânirea specifică a materialelor izolatoare.

Se mai pot observa lacune până la nivelul suportului, dispuse marginal. Aceste degradări au aparut din cauza manipulării defectuoase.



Fig. 59 – Lacune dispuse marginal

Se pot observa şi numeroase fisuri longitudinale, dispuse pe traseul fibrelor lemnoase, datorate variaţiilor de temperatură care duc la modificări ale volumului suportului lemnos. Ştim că lemnul este foarte higroscopic. Pornind de la această calitate a celulozei, el absoarbe umiditatea din mediul ambiant şi o cedează în egală măsură. El îşi adaptează umiditatea la cea din mediul înconjurător pînă la o umiditate de echilibru. Astfel panoul de lemn se umflă când absoarbe vaporii de apă din mediul ambiant înconjurător, iar

când îi cedează se contractă. Umflarea şi contracţia are ca urmare modificarea dimensiunilor lemnului. Consecinţele pot fi catastrofale: degradarea stratului pictural care, pierzându-şi elasticitatea în timp nu va putea urma aceste mişcări ale suportului şi astfel apar fisurile longitudinale.



Fig. 60 – Fisuri longitudinale

Pe întreaga suprafaţă se pot observa depozite de praf şi depuneri aderente datorate gudroanelor din fumul lumânărilor care odată cu trecerea timpului şi în condiţii de umiditate crescută au pătruns în stratul de vernis şi au ajuns la pelicula de culoare.



Fig. 61 – Depuneri aderente

Diagnostic

În baza examinării piesei cu ochiul liber şi cu ajutorul investigaţiilor ştiinţifice s-a determinat structura şi compoziţia materialelor originale, tehnica de execuţie şi starea de conservare a icoanei *Încoronarea Maicii Domnului*. Toate aceste date servesc la stabilirea diagnosticului care condiţionează alegerea propunerilor de conservare-restaurare. Alegerea unui diagnostic cât mai exact va avea ca rezultat aplicarea unui „tratament” adecvat şi conform cu principiile de bază ale restaurării.

Suportul de lemn

1. **Depuneri slab aderente şi aderente** – pe verso-ul şi canturile icoanei, care s-au fixat de-a lungul timpului sub acţiunea factorilor de mediu sau ca rezultat al manipularii şi intervenţiilor necorespunzătaore de curăţare ale obictului.

2. **Fisurile**- sunt datorate variaţiilor de temperatură care duc la modificări ale volumului suportului lemnos.

3. **Orificii de zbor**– sunt datorate insectelor xilofage, care au format galerii în perioada ciclului de viaţă. Dezvoltarea lor este favorizată de umiditatea relativă crescută[41].

4. **Lacune** la nivelul suportului– datorate tensiunilor interne rezultate în urma fluctuaţiilor de temperatură şi umiditate la care se adaugă consecinţa îmbătrânirii fireşti a lemnului.

Stratul pictural

1. Depuneri aderente - sunt rezultatul acţiunii factorilor din mediul ambiant, respectiv a particulelor poluante din aer, gudroanelor şi fumului rezultat din arderea lumânărilor, a altor impurităţi lichide şi gazoase antrenate de curenţii de aer care s-au fixat de-a lungul timpului în pelicula de vernis, care şi ea a suferit modificări de structură în funcţie de variaţiile de temperatură existente.

2. Vernis îngălbenit – îngălbenirea stratului de vernis este un semn de îmbătrânie a peliculei. Datorită fenomenului de oxidare şi a razelor ultraviolete, vernis-urile se descompun parţial îngălbenindu-se. Îngălbenirea provoacă modificări de culoare, schimbarea tonurilor, reducerea contrastului dintre părţile luminoase şi cele închise. Este posibil ca închiderea foarte accentuată a suprafeţei picturale să se datoreze şi prezenţei uleiului de in în compoziţia vernisului[42].

3. Cracluri de îmbătrânire – sunt mai uniforme şi mai fine, faţă de craclurile premature. Rezistenţa peliculei la fomarea craclurilor de îmbătrânire este influenţată de concentraţia volumetrică a pigmentului. Cu cât concentraţia în pigment este mai mică, cu atât forţele de ruptură întâlnesc mai puţine obstacole, deci fisurarea lor se face mai uşor[43].

---

[41] AUREL MOLDOVEANU, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2010-2011, p. 375.

[42] IOAN ISTUDOR, *Noţiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Bucureşti, 2011, p. 226.

[43] *Ibidem*, p. 190.

4. Lacune –apar ca efect al îmbătrânirii lianţilor din straturile constitutive, lianţi care şi-au pierdut proprietăţile adezive[44].

Analize şi investigaţii ştiinţifice

Investigații microscopice

Pentru o înţelegere mai clară a dispunerii stratului de depuneri aderente la suprafaţa picturală şi obţinerea unor detalii de identificare a stratului pictural şi a lacunelor superficiale sau profunde- precum orificiile de zbor- am realizat câteva capturi cu ajutorul microscopului Dino Lite. Acest microscop digital mi-a oferit o mărire a imaginii alese între 50x şi 500x.

Captură digitală din zona aureolei Sfântului Duh	Captură digitală din zona aureolei lui Dumnezeu-Tatăl	Captură digitală din zona veşmintelor la Dumnezeu-Tatăl	Captură digitală din zona aureolei Maicii Domnului	Captură digitală din zona lacunară la Dumnezeu-Tatăl
Captură digitală din zona chipului Îngerului din vecinătatea lui Dumnezeu-Tatăl	Captură digitală din zona lacunei din partea superioară-strat preparaţie	Captură digitală din zona lacunară Dumnezeu-Fiul – în stânga Crucii	Captură digitală a orificiului de zbor din stânga Maicii Domnului	Captură digitală a unei zone de vernis aglomerat „în solzi” - chenarul roşu din stânga

[44] DANA POSTOLACHE, *Curs de Metodologia conservării-restaurării icoanelor şi lemnului policrom. Documentaţie de restaurare*, an III, semestrul I, Craiova, 2015.

CONCLUZII

Toate zonele alese confirmă existenţa unui strat consistent de depuneri, cu zone de vernis aglomerat, de grosimi variabile, pe întreaga suprafaţă a icoanei.

Punctele alese de pe suprafaţa aureolelor confirmă prezenţa optică a unui tip de foiţă metalică sau o altă variantă de aurire care se va certifica doar după obţinerea rezultatelor XRF şi după solubilizarea depunerilor.

Imaginea microscopică a zonelor lacunare ne arată degradările structurii lemnoase şi ale stratului pictural.

Imaginea microscopică a orificiului de zbor pune în evidenţă faptul că atacul xilofag a avut loc destul de recent faţă de momentul actual deoarece marginile lacunei sunt de culoare deschisă, ceea ce înseamnă că lacuna nu a avut destul timp pentru a fi acoperită de depuneri care să-i modifice culoarea.

Analize fizico-chimice

În ultimii ani au apărut multe tehnici de investigare a operelor de artă. Aceste tehnici sunt din ce în ce mai aplicate deoarece prin intermediul lor se poate face analiza operelor de artă fără a fi necesară prelevarea probelor, ele fiind total non-invazive. Aceste investigaţii sunt efectuate direct pe suprafaţa operei şi nu provoacă nici distrugerea, nici modificarea suprafeței analizate.

Una dintre ele este spectrometria de fluorescenţă de raze (XRF). Fluorescenţa de raze X este fenomenul prin care un material este supus unui flux de raze X de mare energie, care este absorbită de atomii materialului. Dacă această energie este destul de ridicată, un electron din apropierea nucleului este expulzat de pe orbita sa. Un electron din alt strat ocupă apoi orbita rămasă liberă, acestă tranziţie ducând la emisia unei radiaţii X caracteristice, cu o energie bine definită ce poate fi detectată de un sistem specializat. Fluorescenţa de raze X este larg utilizată pentru măsurarea compoziţiei elementelor materialelor.

Pentru icoana de faţă s-au făcut câteva teste ale pigmenţilor folosiţi, conform imaginilor şi graficelor de mai jos.



Fig. 62 – Proba 11 – Roşu chenar



Fig. 63 – Proba 12 – Aureola Fecioara Maria

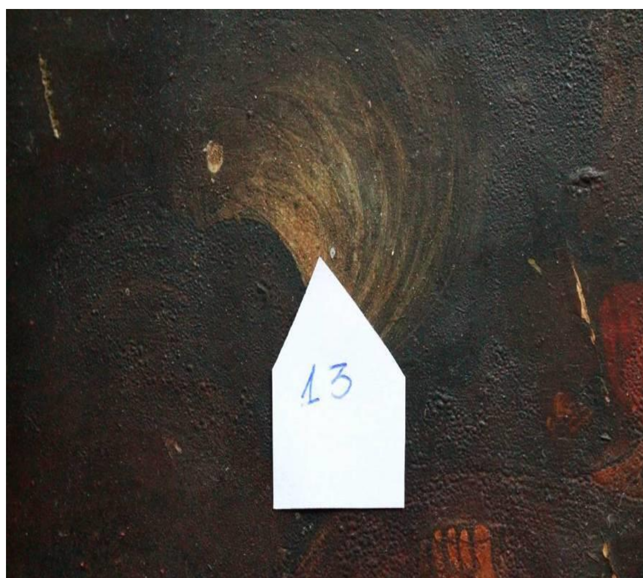
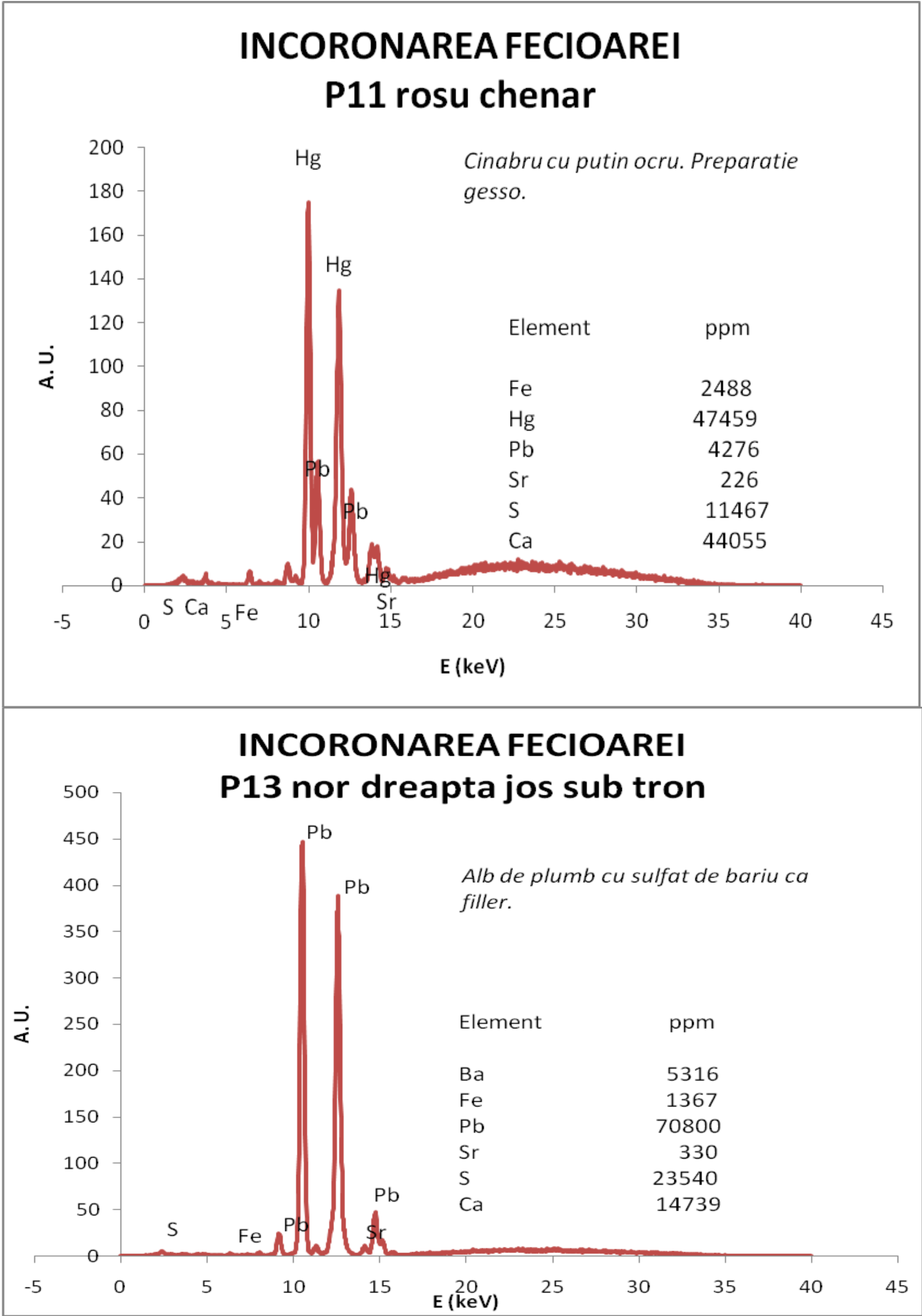
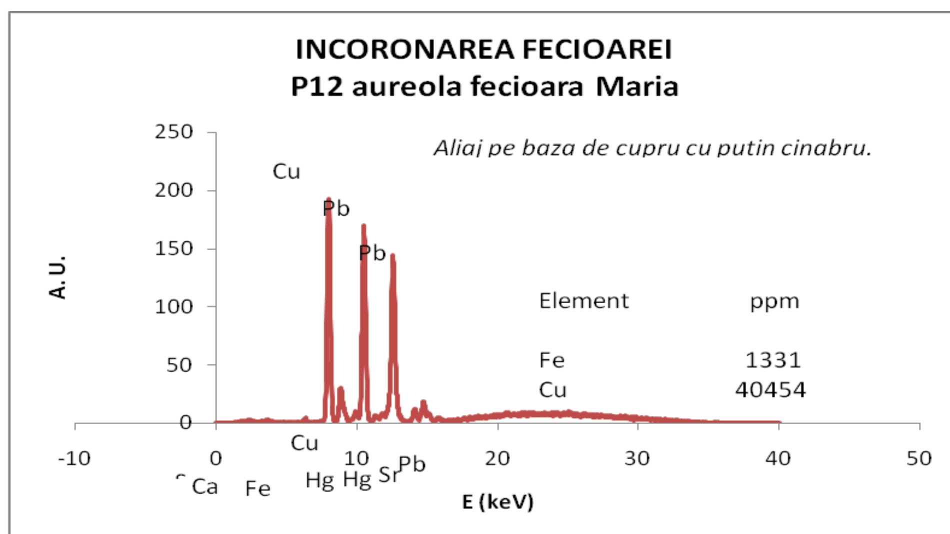


Fig. 64 – Proba 13 – Nor dreapta jos sub tron

GRAFICE XRF


INCORONAREA FECIOAREI
P11 rosu chenar
Cinabru cu putin ocru. Preparatie gesso.
Element ppm
Fe 2488
Hg 47459
Pb 4276
Sr 226
S 11467
Ca 44055
Hg
Hg
Pb
Pb
Hg
S
Ca
Fe
Sr
A. U.
E (keV)
INCORONAREA FECIOAREI
P13 nor dreapta jos sub tron
Alb de plumb cu sulfat de bariu ca filler.
Element ppm
Ba 5316
Fe 1367
Pb 70800
Sr 330
S 23540
Ca 14739
Pb
Pb
Pb
Pb
S
Fe
Sr
A. U.
E (keV)



PROBE

Pe orizontala graficului citim energia cu care lucrează aparatul fluorescenţa de raze X.

Pe verticală se poate citi amplitudinea peak-urilor care ne arată forţa cu care răspunde elementul chimic.

P1 (nr. 11)

Proba conţine cinabru cu puţin ocru. Stratul de preparaţie este pe bază de gips cu alb de plumb.

P2 (nr. 12)

Proba conţine un aliaj pe bază de cupru, pe un eventual bolus. Stratul de preparaţie este pe bază de gips cu alb de plumb.

P3 (nr.13)

Conţine alb de plumb cu sulfat de bariu. Stratul de preparaţie este pe bază de gips cu alb de plumb.

CONCLUZII

În această icoană, în cazul ficărui pigment, întalnim cantităţi mari de sulf şi calciu. Prezenţa acestor două elemente ne identifică tipul de grund utilizat, respectiv gipsul a cărui compoziţie chimică este Ca SO4 · H2O.

Prezenţa unei cantităţi considerabile a plumbului în toate culorile pe care s-a efectuat analiza XRF ne indică faptul că artistul a folosit pigmentul alb de plumb în compoziţia grundului. Albul de plumb este cunoscut sub mai multe denumiri, cele mai cunoscute fiind *ceruza* şi *biacca*. Este cunoscut din epoca romană şi până la mijlocul secolului al XIX-lea, când va fi folosit ca fiind aproape singurul pigment alb. Albul de plumb poate fi obţinut natural sau artificial, are o mare putere de acoperire, este stabil la lumină, este toxic mai ales în compoziţia temperei sau a guaşei. Are tendinţa de a deveni transparent, în frescă se bruniseazǎ.

Teste biologice şi evaluări pe baza lor

Pentru prelevarea probelor biologice, icoana din studiul de faţă a fost notată cu cifra 11. După prelevarea de probe din diferite puncte ale icoanei şi introducerea acestora într-un mediu steril, după o săptămână s-au putut identifica un total de 6 colonii, care după analizele microscopice au fost identificate ca fiind trei tipuri de mucegai: *Alternaria, Aspergillus şi Penicillium.*

Mucegaiurile[45] sunt microorganisme de tip eucariot, monocelulare sau pluricelulare, diferenţiate din punct de vedere morphologic, reproducerea făcându-se prin spori formaţi pe cale asexuată sau pe cale mixtă (asexuată şi sexuată). Mucegaiurile se întâlnesc în toate habitaturile naturale, având o capacitate complexă de adaptare la cele mai diferite condiţii ale mediului ambiant. Ele se pot dezvolta și în absenţa din mediu a factorilor de creştere şi nu necesită cantităţi mari de apă. Unul dintre habitate îl constituie stratul superficial al solului. Prin degradarea materiei organice moarte, mucegaiurile participă la transformarea unor compuşi organici macromoleculari în compuşi mai simpli, deci sunt consideraţi agenţi ai putrezirii reziduurilor vegetale. Cu ajutorul factorilor naturali, sporii de mucegai sunt antrenaţi pe calea aerului la distanţe foarte mari, asigurând, pe calea aerului, o diseminare geografic nelimitată. Sporii mucegaiurilor pot supraviețui perioade mari de timp, lipsa curenților de aer asigurându-le supraviețuirea până la câteva zeci de ani.

[45] MARIAN JELEA, *Microbiologie generală* – Note de curs, CEPA II.

Prezenţa mucegaiurilor în apă este ocazională. Dezvoltarea mucegaiurilor în ape se poate face doar în condiții de aerare și în prezența compușilor organici conținuți. În natură se întâlnesc mucegaiuri saprofite, care sunt agenţi ai putrezirii, mucegaiuri patogene, care parazitează plantele, animalele, peștii și insectele. Dintre mucegaiurile patogene, cele fitopatogene produc boli ale plantelor industriale, ca mălura, rugina, tăciunele etc. Când pătrunderea mucegaiurilor se face pe cale respiratorie, mucegaiurile patogene produc îmbolnăviri denumite micoze. În industria alimentară uneșe culture de mucegaiuri se pot folosi la fabricarea brânzeturilor tip Roquefort, Camembert sau la maturarea salamurilor crude. Mucegaiurile, prin sinteză biotehnologică, ajută la obținerea antibioticelor, acizilor organic, vitaminelor și enzimelor. Ele mai pot fi folosite și ca agenți de depoluare ai apelor reziduale. Unele tipuri de mucegaiuri pot elibera micotoxine, numite și metaboliți secundari ai alimentelor.

Răspândirea mucegaiurilor în natură se face prin spori rezistenţi la uscăciune, aceștia rămânând viabili chiar pentru mai mulți ani. Mucegaiurile se înmulţesc pe două căi principale: pe cale vegetativă şi prin sporulare. Există un număr de aproximativ 250.000 de specii de mucegaiuri. Cele de interes alimentar însumează un număr aproximativ de 1.000 de specii.

„**Alternaria**[46]**.** Formează colonii pufoase cu miceliu septat şi conidii mari cu septuri longitudinal şi transversale-porospori. Produc putrezirea brună a fructelor (mere, smochine) şi putrezirea neagră a fructelor citrice. *Alternaria* este considerat mucegaiul de câmp şi este prezent pe suprafaţa mediului, se diversifică şi îndeplinesc anumite funcţii specializate. Hifele de extindere se pot dezvolta de-a lungul mediului, în spaţiul aerian sau în profunzimea mediului realizând absorbţia nutrienţilor şi au rol de susţinere. La un anumit grad de dezvoltare a hifelor vegetative se formează hifele reproducătoare, generatoare de spori, diferenţiate în funcţie de gen şi specie. Totalitatea hifelor vegetative şi reproducătoare alcătuieşte miceliul. Alte mucegaiuri denumite superioare sunt pluricelulare, au peretele celular comun pentru mai multe celule care sunt separate între ele printr-un perete despărţitor, denumit sept, prevăzut cu un por central prin care se poate face transferul citoplasmatic.

Mucegaiurile sunt microorganisme uşor adaptabile, deoarece au capacitatea de a forma enzime induse în funcţie de natura substratului pe care se află, astfel încât produc degradarea atât a produselor alimentare cât şi a fibrelor textile, a cauciucului, betonului ş.a. În raport cu umiditatea, mucegaiurile sub formă de hife sau spori sunt foarte rezistente şi, în absenţa

---

[46] *Ibidem*, pp. 5-6.

apei, se menţin în stare latentă de viaţă un timp îndelungat, în raport cu oxigenul. Mucegaiurile sunt microorganisme aerobe şi necesită pentru creştere prezenţa oxigenului din aer sau a oxigenului dizolvat în mediu. Rezistenţa termică a mucegaiurilor pe suprafaţa seminţelor proaspăt recoltate este un indice de prospeţine al cerealelor.



Fig. 65 – Mucegai de culoare albă – Alternaria

Aspergillus. Din acest tip de mucegai se cunosc 132 specii. Prezintă conidiofori drepţi, neramificaţi care poartă capul conidial alcătuit dintr-o veziculă pe care se dezvoltă celulele conidiogene, respectiv fialide, generatoare de lanţuri lungi de fialospori. Fialidele se pot dezvolta pe toată suprafaţa veziculei sau numai pe partea superioară, fie într-un singur strat - fialide primare, fie în două straturi suprapuse. Fialidele primare sunt sub forma unor celule lungi şi groase şi fialidele secundare sunt mai scurte şi subţiri. Conidioforii au formă rotundă, elipsoidală sau ovală. Ei formează lanţuri lungi care se pot interconecta prin intermediul unor punţi citoplasmatice. Capul conidial are formă sferică când fialidele cresc pe toată suprafaţa fertilă a veziculei sau formă columnară, atunci când vezicula este fertilă numai pe partea superioară, şi poate fi observată macroscopic la unele specii. Speciile din genul Aspergillus sunt divizate în 18 grupe, ce includ specii cu caractere înrudite şi care poată denumirea speciei tip. Grupele mari pot fi divizate în serii. Speciile mai importante ale genului sunt: - *A. niger*, formează colonii radiale de culoare brun-negru. Prezintă conidiofor cu cap conidial sferic şi două rânduri de fialide dispuse pe toată suprafaţa veziculei. Tulpinile selecţionate sunt folosite pentru obţinerea de enzime (amilaze, proteaze, glucozoxidaze, invertaze) sau acizi organici (acidul citric, acidul lactic); - *A. oryzae*, formează colonii bej-orange cu conidioforii drepţi şi capul conidial sferic cu un singur rând de fialide. Este numită „arsenalul enzimelor”, deoarece se cunosc peste 200 de enzime elaborate de

mucegaiuri şi obţinute în stare purificată. Este folosită pentru obţinerea de enzime amilolitice-tip koji, pentru zaharificarea plămezilor amidonoase din orez şi pentru obţinerea unor băuturi fermentate-sake;
- *A. flavus*, formează colonii de culoare alb-găbui, la maturitate galben-verzui spre brun, cu revers colorat în galben-brun. Capul conidial de tip radial este uneori columnar. Fialidele sunt uniseriate sau biseriate, cu diferenţe mari în formă şi dimensiuni. Fialosporii sunt piriformi sau globoşi, galben-verzui, rugoşi. Această specie este răspândită în sol, pe produse vegetale si are capacitatea de a produce aflatoxine (micotoxine) cu efect cancerigen.

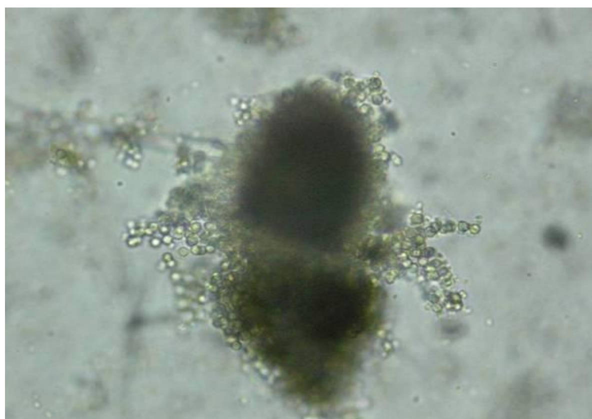


Fig. 66 – Mucegai de culoare brun – negru – Aspergillus

Penicillium

Din acest tip de mucegai sunt cunoscute 453 specii. Se caracterizează prin formarea unui aparat reproducător ramificat alcătuit din ram metule, fialide şi fialospori, cu diferenţieri morfologice în funcţie de specie. Dintre speciile mai importante ale genului menţionăm: *P. roqueforti* – obţinerea brânzeturilor cu pastă albastră; *P. camemberti* - obţinerea brânzeturilor cu pastă moale;
P. nalgiovense – maturarea salamurilor crude uscate. Pentru obţinerea de antibiotice din grupa penicilinelor se folosesc *P. notatum* şi *P. chrysogenum.*
P. expansum, P. islandicum. P.citrinum ş.a. sunt agenţi de putrezire şi produc micotoxine. ”



Fig. 67 – Mucegai de culoare verde – Penicillium



Fig. 68 – Cele 6 tipuri de colonii – faţa



Fig. 69 – Cele 6 tipuri de colonii – faţa



Fig. 70 – Cele 6 tipuri de colonii – verso

CONCLUZII

După prelevarea şi analizarea probelor s-a aplicat un tratament de biocidare. Se recomandă ca după finalizarea operaţiilor de restaurare, păstrarea icoanei să se facă într-un mediu cu umiditate si temperatură controlate. Valorile optime pentru UR trebuie să fie cuprinse între 50%-65%, iar temperatura optimă trebuie să fie cuprinsă în intervalul $18^0 – 20^0$ C.

Teste de consolidare a stratului pictural si concluzii

Consolidarea are ca scop crearea unei noi aderenţe a stratului pictural la suport, cât şi a compenentelor acestora (grund, bolus, peliculă metalizată, peliculă de culoare şi vernis) între ele, şi regenerarea liantului original sau îmbătrânit, refacerea coeziunii materialelor din structura iniţială pentru a obţine o stabilitate mai mare în timp a acestora. Toate tipurile de consolidări trebuie făcute prin introducerea unui liant, pe cât posibil similar cu cel original, cel puţin compatibil cu acesta şi reversibil pe cât posibil. Liantul natural compatibil şi complet adaptat principiului minimei intervenţii este cleiul de peşte.

Icoana studiului de faţă prezintă câteva zone de desprinderi ale stratului pictural unde s-a aplicat consolidarea la rece. Această operaţie s-a realizat prin aplicarea cleiului de peşte în concentraţie de 6%, cu un conţinut de Preventol 1%. Aplicarea cleiului cald s-a executat cu o pensulă fină, urmând ca la momemntul gelificării cleiului, suprafaţa de intervenţie să fie uşor presată cu o spatulă. Surplusul de clei a fost înlăturat cu un tampon umezit în apă fierbinte şi foarte bine stors astfel încât să nu se adauge surplus de umezeală.



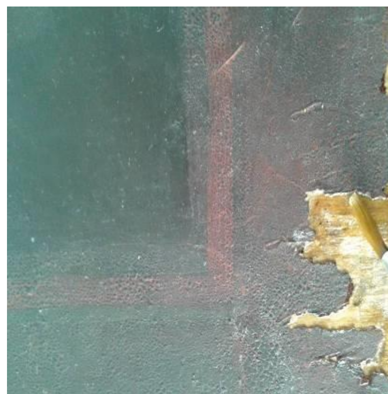


Fig. 71 – Detaliu din timpul aplicării cleiului cald prin pensulare în vederea consolidării

Pentru zonele care prezintă exfolieri ale stratului pictural, tip *panta de acoperiş,* testul de consolidare a constat într-o intervenţie de consolidare la cald. Mai exact s-a procedat la o consolidare profilactică cu foiţă japoneză şi clei de peşte cu concentraţie 9%. După aplicarea cleiului cald (40-50^0 C), peste foiţa japoneză s-au aşezat 3 straturi de foiţă pelur şi cu ajutorul presei calde s-au călcat foiţele de hârtie absorbantă. După încălzirea completă a zonei, stratul protector de hârtie japoneză şi de hârtie pelur a fost acoperit cu o presă rece din plăcuţe de marmură. Prin schimbarea bruscă de temperatură s-a produs fenomenul de condens şi astfel a fost eliminată apa din structura stratului pictural. Alternarea preselor calde-reci a continuat până în momentul în care am observat că facing-ul a rămas neted, deci fără umiditate.

Concluzii: Ambele tipuri de consolidări au avut ca rezultat crearea aderenţei stratului pictural atât la suport, cât şi între componentele acestuia.

Teste de solubilizare ale depunerilor – structură lemnoasă/verso şi strat pictural / faţă, concluzii

La nivelul verso-ului se observă un strat gros de depuneri aderente si unele porţiuni cu depuneri grase. Ca urmare se impune o curăţare umedă a suportului. Pentru realizarea acestei operaţii, s-au realizat mai întâi teste de curăţare pentru identificarea soluţiilor optime polare ce urmează a fi folosite în funcţie de problemele zonale.

Testele s-au făcut începând cu soluţiile mai slabe şi s-a continuat cu cele mai puternice. S-au făcut mai multe teste de solubilizare a depunerilor de pe verso-ul icoanei şi de pe canturile acesteia. Primele trei teste s-au făcut cu detergentul tensioactiv Contrad 2000, în diferite concentraţii, respectiv cu concentraţie de 7%, 10% şi de 15% (T1, T2, T3). Cel mai satisfăcător rezultat a fost cel cu Contrad 2000 15%. În zonele cu depuneri mai grase testul cu apă alcoolizată, alcool etilic 50% + apă distilată 50% a dat rezultate optime (T4).



Fig. 72 – Teste verso-ul icoanei

În urma realizării testelor de curăţare se constată că o curăţare etapizată a stratului pictural al icoanei, realizează în primă fază, îndepărtarea depunerilor ulterioare aderente la vernis (fum, microparticule atmosferice). Solubilizarea parţială împreună cu subţierea, regenerarea şi redistribuirea vernisului îmbătrânit, realizează punerea în valoare din punct de vedere estetic a cromaticii iniţiale concomitent cu conservarea unitară a patinei.

Pe suprafaţa stratului pictural se observă un strat inegal de depuneri aderente cum ar fi: gudroane, pulberi atmosferice, deja existente în masa de vernis care acoperă întreaga icoană.

Testele de solubilizare ale depunerilor la nivelul stratului pictural s-au realizat începând de la soluţiile cele mai slabe şi până la soluţiile mai puternice. Primele teste s-au făcut în zona din stânga icoanei.

I. C 2000 - detergent tensioactiv în concentraţie de 15 %, rezultatul nu este satisfăcător

II. Aplicăm o compresă cu C2000 15 % pentru 2-3 minute

După înlăturarea compresei, observăm că depunerile se pot îndepărta destul de uşor, iar pe cele care sunt mai rezistente le vom îndepărta mecanic cu bisturiul.

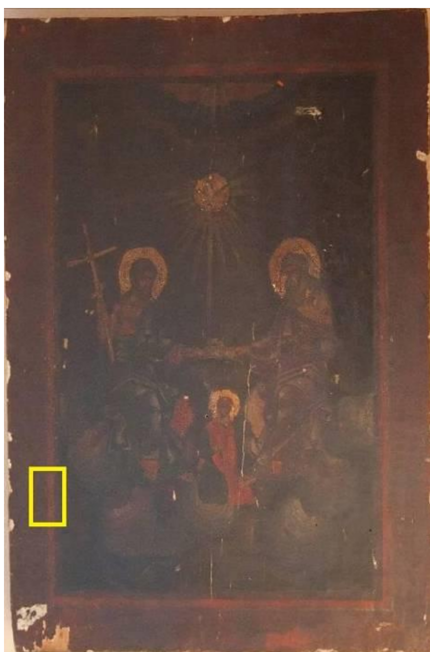


Fig. 73 – Zona de efectuare a testelor



Fig. 74 – Teste solubilizare depuneri la nivelul stratului pictural

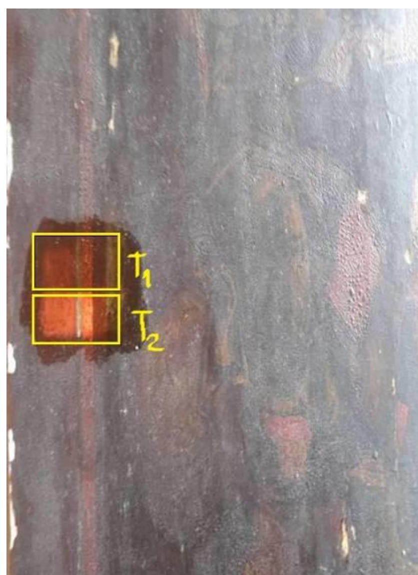


Fig. 75 – Rezultate T1-T2



Fig. 76 – Tampoanele rezultate în urma testelor de solubilizare

Testele făcute în zona aureolei, la Dumnezeu –Tatăl s-au făcut după cum urmează:

I. C 2000 - detergent tensioactiv în concentraţie de 10%, rezultatul nu este satisfăcător

II. Aplicăm o compresă cu C2000 10% pentru 2-3 minute

Depunerile mai dure, care nu s-au solubilizat, au fost înlăturate mecanic cu bisturiul.





Zona de efectuare a testelor T1-T2

Fig. 77 – Teste de

curăţare zona aureolă la Dumnezeu-Tatăl

La nivelul aureolei s-au făcut două teste, cel de-al doilea având rezultatul optim.

Testul I - C 2000 - detergent tensioactiv în concentraţie de 15 %, rezultatul nu este satisfăcător.

Testul II - Aplicăm o compresă cu alcool izopropilic pentru 2-3 minute, rezultatul este satisfăcător.

Depunerile mai dure, care nu s-au solubilizat, au fost înlăturate mecanic cu bisturiul.

Propuneri de conservare-restaurare

Stratul pictural

La nivelul stratului pictural se vor realiza următoarele operaţiuni de conservare-restaurare:

- desprăfuirea stratului pictural cu ajutorul pensulelor cu păr natural, de pe zonele unde nu există desprinderi
- consolidarea profilactică a stratului pictural cu ajutorul foiţei japoneze şi a cleiului de peşte în concentraţie de 3% în scopul protejării zonelor cu risc de pierdere a stratului pictural
- consolidarea „la cald" a desprinderilor stratului pictural prin aplicarea cu o pensulă cu păr natural a unui clei de peşte în concentraţie de 9%, aplicarea unor straturi de hârtie pelur şi presarea acestui „pat" cu o spatulă electrică caldă şi apoi aplicarea unei prese reci compusă din bucăţi de marmură cu scopul absorbţiei apei din clei prin fenomenul de condens
- degresarea lacunelor, ce urmează a fi chituite, cu apă alcoolizată şi curăţarea lor mecanică, cu ajutorul bisturiului
- peliculizarea lacunelor, ce urmează a fi chituite, cu clei de peşte fierbinte în concentraţie de 6%, în care s-a adăugat un conservant (Preventol)
- chituirea lacunelor stratului pictural cu ajutorul unui chit obţinut din praf de cretă şi clei de peşte în concentraţie de 10%-12%. Chitul va fi aplicat în straturi succesive, adăugându-se treptat praf de cretă, aplicarea următorului strat facându-se doar după uscarea completă a stratului anterior de chit şi finisarea va fi realizată mecanic cu ajutorul unui dop de plută umezit cu emulsie de gălbenuş de ou (apă-emulsie 3:1)
- curăţarea se va realiza prin subţierea şi egalizarea stratului de vernis, ca urmare a acţiunii solvenţilor. Aceştia se vor alege în funcţie de rezultatele testelor de curăţare. Dacă există zone unde stratul de vernis este prea gros, acesta se va transfera în zonele cu strat subţiat pentru a rezulta o egalizare a stratului.
- integrarea cromatică a zonelor chituite se va face cu un retuş cromatic vizibil în tehnicile *rittocco, velatura* şi *trateggio,* doar pe suprafeţele unde există repere iconografice, cu ajutorul unor culori pe bază de apă
- vernisarea finală a icoanei va fi realizată prin aplicarea cu ajutorul unei pensule mai late a unui strat de vernis, format din răşină de Dammar dizolvată în terebentină, cu concentraţie de 8%.

Suportul

- tratarea suportului împotriva atacului de insecte xilofage prin injectarea orificiilor de zbor cu o soluţie de Per-xil 10
- îndepărtarea depunerilor de pe verso şi de pe canturi după realizarea testelor de stabilire a soluţiilor optime
- chituirea orificiilor de zbor cu ajutorul unui chit din rumeguş fin de lemn şi clei de peşte în concentraţie de 12 %, la care adăugăm un conservant (Preventol 1 %)
- curăţarea verso-ului şi a canturilor cu soluţiile optime care au fost identificate în urma testelor de curăţare executate anterior

PARTEA A II-A

Metodologia de conservare şi restaurare aplicată – descrierea operaţiunilor executate la icoana „Încoronarea Maicii Domnului”

Operaţiuni executate la nivelul suportului

Prima operaţiune executată la nivelul suportului a fost cea de *desprăfuire*. Aceasta s-a făcut cu ajutorul pensulelor cu păr moale, natural, pe zonele unde nu au au existat desprinderi sau exfolieri.

A urmat *curăţarea verso-ului şi a canturilor icoanei*. Pentru îndepărtarea depunerilor s-a folosit o soluţie de Contrad 15% , iar în zonele cu depuneri grase am folosit apă alcoolizată - alcool etilic 50% + apă distilată 50% -.



Fig. 78 – Curăţarea canturilor



Fig. 79 – Contrad 2000

Operaţiuni executate la nivelul stratului pictural

Pe câteva zone de desprinderi ale stratului pictural s-a aplicat *consolidarea la rece*. Această operaţie s-a realizat prin aplicarea cleiului de peşte în concentraţie de 6%, cu un conţinut de Preventol 1%. Aplicarea cleiului cald s-a executat cu o pensulă fină, iar la momemntul gelificării cleiului, suprafaţa de intervenţie a fost uşor presată cu o spatulă. Surplusul de clei a fost înlăturat cu un tampon umezit în apă fierbinte şi foarte bine stors, astfel incât să nu se aducă un aport de umezeală. Operaţiunea a avut ca rezultat atât refacerea aderenţei stratului pictural la suportul de lemn, cât și refacerea coeziunii dintre straturile de culoare.




Fig. 80 – Consolidare la rece

Pentru zonele care au prezentat exfolieri ale stratului pictural, tip „panta de acoperiş” s-a aplicat procedura de *consolidare la cald*. Mai exact, aceasta s-a făcut cu foiţă japoneză şi clei de peşte în concentraţie de 9%. După aplicarea cleiului cald (40-50^0 C), peste foiţa japoneză s-au aşezat 3 straturi de foiţă pelur şi cu ajutorul presei calde s-au călcat foiţele de hârtie absorbantă. După încălzirea completă a zonei, stratul protector de hârtie japoneză şi de hârtie pelur a fost acoperit cu o presă rece din plăcuţe de marmură. Prin schimbarea bruscă de temperatură s-a produs fenomenul de condens şi astfel a fost eliminată apa din structura stratului pictural. Alternarea preselor calde-reci a continuat până în momentul în care am observat că facing-ul a rămas neted, deci fără umiditate.

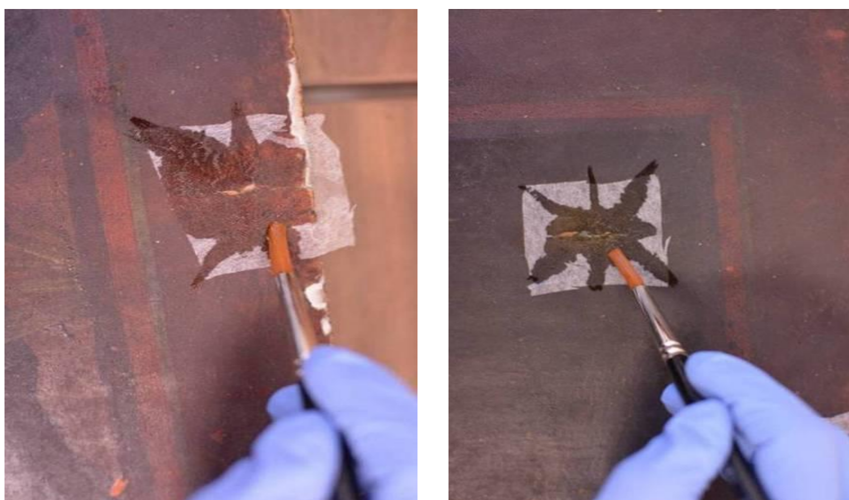


Fig. 81 – Aplicarea foiţei japoneze

A urmat apoi operaţia de *degresare a lacunelor stratului pictural* până la nivelul suportului.

Lacunele vizibile de pe întreaga suprafaţă a icoanei s-au degresat cu alcool izopropilic şi apă distilată în proporţie de 1:1, depunerile au fost înlăturate mecanic, cu ajutorul bisturiului.



Fig. 82 – Alcool zopropilic

Operaţia care a urmat a fost cea de *completare a lacunelor stratului pictural* cu chit nou de restaurare. Înaintea acestei operaţii am aplicat clei fierbinte de peşte în concentraţie de 9% pe toate suprafeţele lacunelor care au urmat a fi chituite. Aplicarea acestui clei fierbinte are rolul de a satura suportul, astfel incât în momentul aplicării chitului acesta să nu devină friabil sau să-şi piardă contactul cu suportul din cauza puterii de absorbţie a unui eventual suport uscat.



Fig. 83 – Peliculizarea lacunelor

Pentru chituirea lacunelor am folosit un chit format din clei de peşte în concentraţie de 10% cu un conservant – Preventol 1%- , în amestec cu praf de cretă. Într-o primă etapă am folosit un lapte de chit – clei de peşte 10% şi praf de cretă- aplicat prin pensulare pe toate lacunele şi fisurile stratului pictural.



Fig. 84 – Chituirea lacunelor

Straturile de chit care s-au aplicat ulterior au fost din ce în ce mai consistente, ultimul strat fiind aplicat cu spatula. S-a respectat regula grunduirii panourilor de lemn, respectiv a aplicării „slab pe gras”. Aceasta presupune ca primul strat de chit să aibă cea mai mică concentraţie de praf de cretă şi cea mai mare de clei. Crescând treptat, odată cu fiecare strat de chit aplicat, cantitatea de praf de cretă, va scădea cantitatea de clei. După operaţia de chituire, a urmat uscarea completă a chiturilor aplicate, apoi finisarea chiturilor la nivel cu ajutorul unui dop de plută, uşor umezit cu emulsie de ou.

Orificiile de zbor datorate unui atac xilofag anterior au fost chituite cu rumeguş şi clei de peşte înconcentraţie de 12%.



Fig. 85 – Chituirea orificiilor de zbor

Înaintea operaţiei de curăţare a stratului pictural, am îndepărtat eticheta adezivă cu ajutorul unui tampon de vată îmbibat în apă caldă şi bine stors.



Fig. 86 – Îndepărtarea etichetei

Apoi am procedat la *solubilizarea şi îndepărtarea depunerilor aderente*. Această operaţie s-a făcut conform metodologiei aprobate şi testate. Depunerile aderente au fost dispuse într-un strat inegal şi

îndepărtarea lor s-a făcut într-o primă etapă cu Contrad 15% şi apoi s-a revenit cu o soluţie de alcool izopropilic. În unele zone s-a intervenit şi mecanic, cu ajutorul bisturiului. Îndepărtarea depunerilor aderente de pe zonele cu foiţa metalică s-a făcut cu soluţia de alcool izopropilic.



Fig. 87 – Contrad 2000 15%



Fig. 88 – Solubilizare depuneri aderente

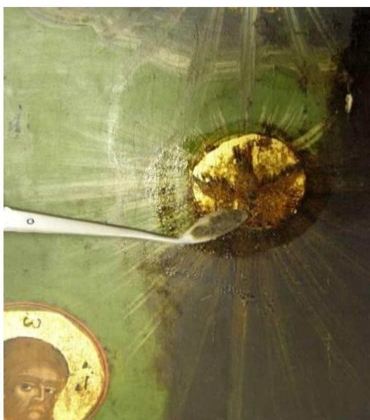



Fig. 89 – Detaliu solubilizare depuneri

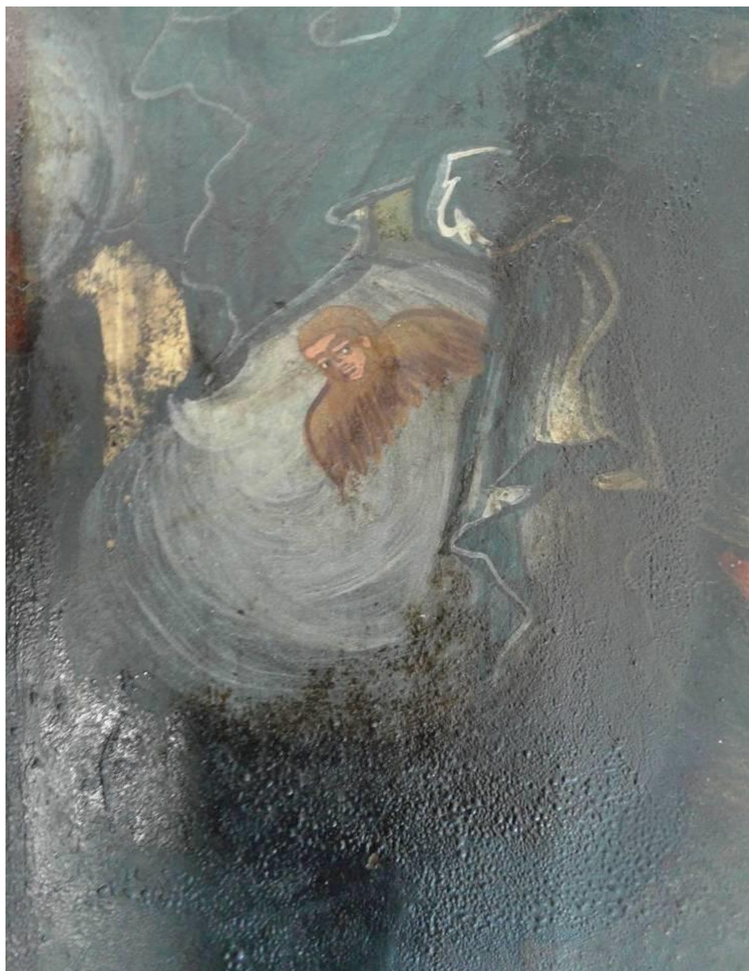




Fig. 90 – Detaliu solubilizare depuneri



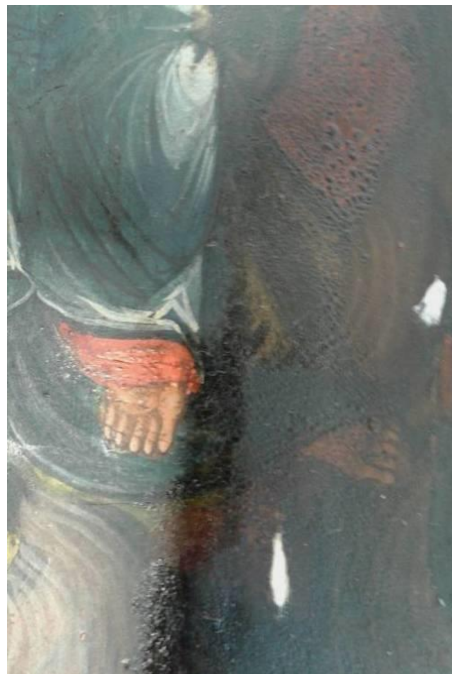


Fig. 91 – Detaliu solubilizare depuneri cu Contrad 2000 15 % şi alcool izopropilic

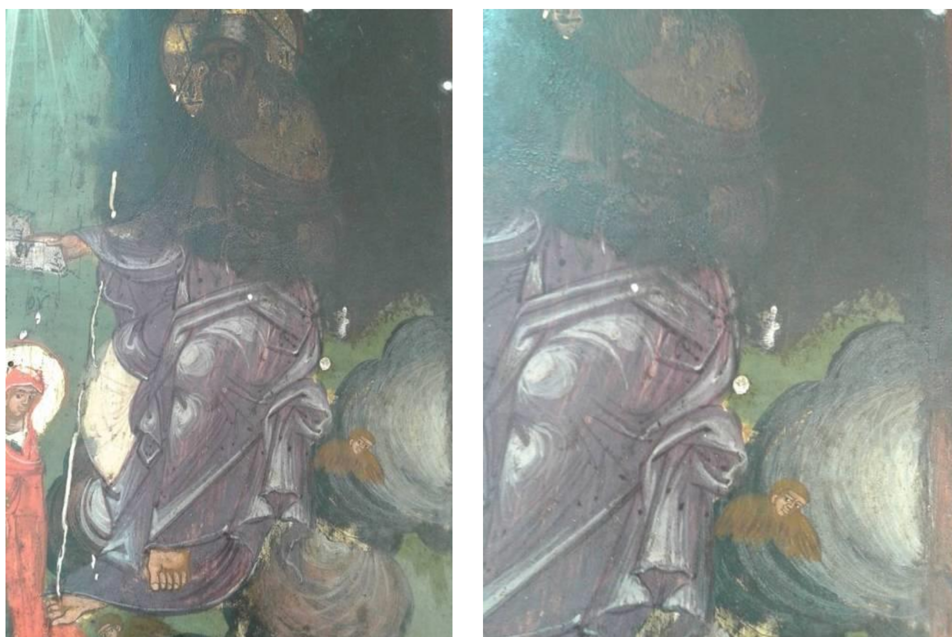


Fig. 92 – Faze ale operaţiunii de curăţare



Fig. 93 – Ansamblu solubilizări depuneri

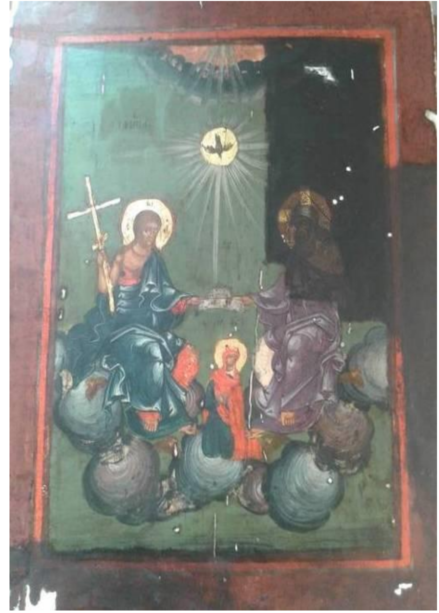



Fig. 94 – Detaliu şi ansamblu solubilizări depuneri

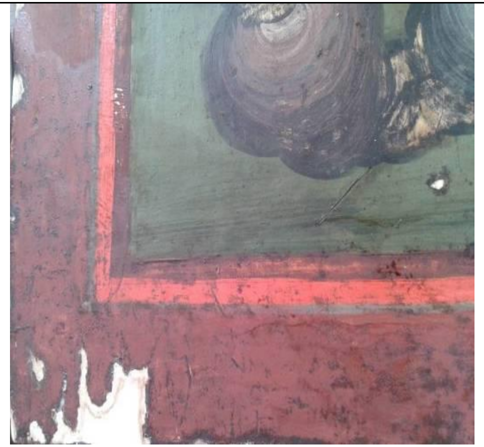



Fig. 95 – Detaliu înainte şi după înlăturarea depunerilor aderente

Inscripţia cu denumirea scenei este scrisă în româneşte cu litere slavone, denumirea integrală a acesteia fiind „Sfânta Troiţă”.



Fig. 96 - Detaliu înainte şi după înlăturarea depunerilor aderente de pe inscripţie

După finalizarea operaţiei de curăţare, am procedat la un tratament de biocidare cu scop preventiv.

Testele efectuate pentru evaluarea atacului xilofag ne-au arătat că atacul este inactiv şi astfel biocidarea a avut doar un rol preventiv. Agentul de biocidare Per-xil a fost introdus în orificiile de zbor, atât prin injectare cât şi prin pensularea întregii suprafeţe a verso-ului şi a canturilor icoanei, evitând contactul acestuia cu stratul pictural.



Fig. 97 – Biocidare preventivă

După ce lemnul a absorbit biocidul, icoana s-a sigilat în folie de plastic, realizându-se astfel o micro-gazare care a permis ca acţiunea biocidului să fie izolată, pentru un interval mai îndelungat, icoana fiind ţinută în acest mediu pentru o perioadă de 14 zile.

Integrarea cromatică a eroziunilor şi a lacunelor chituite

Integrarea cromatică a suprafeţelor chituie şi a eroziunilor a fost făcută în conformitate cu propunerile avizate. Reconstituirea cromatică s-a făcut doar în măsura în care mi-au permis reperele iconografice existente, respectând în permanenţă principiul unităţii potenţiale a operei de artă şi al lizibilităţii. Integrarea cromatică s-a făcut folosindu-se culori de apă şi emulsie de gălbenuş de ou.

Am folosit toate cele trei tehnici de retuş: *tratteggio, ritocco* şi *velatura*.

Tratteggio este o haşură care acoperă lacunele chituite prin juxtapunerea unei trame de liniuţe fine având un sens vertical, trasate cu o pensulă cu vârf subţire. Culoarea acestora este obţinută din descompunerea tonurilor ce formează culoarea respectivă şi plasarea lor în straturi transparente, suprapuse, reconstituirea tonului de bază fiind obţinută optic, prin juxtapunerea tonurilor respective. Tehnica *tratteggio* este recomandată pentru lacunele de dimensiuni medii.

Am folosit tehnica *ritocco* pentru integrarea cromatică a lacunelor de mici dimensiuni. Această tehnică constă în aplicarea cu pensula a unor mici puncte modelate în tente mai reci sau mai calde, mai deschise sau mai închise, în aşa fel incât reţeaua aceasta se observă numai de aproape şi se integrează în ansamblul original.

Tehnica *velatura* am folosit-o pentru suprafeţele cu eroziuni ale culorii. Aceasta se referă la mici filme colorate, din glasiuri de culoare cu un ton mai deschis decât zona învecinată.





Fig. 98 – Integrare cromatică în tehnica trattegio şi rittocco





Fig. 99 – Detalii din timpul procesului de integrare cromatică – tehnica trattegio şi rittocco

Vernisarea finală – după finalizarea integrării cromatice, s-a realizat o vernisare a suprafeţei, folosind un vernis compus din răşină de damar dizolvată în esenţă de terebentină. Vernisul de damar în concentraţie de 8% conţine un mic procent de ceară de albine (1-2%) care are rol de plastifiant, aceasta contribuind şi la matizarea suprafeţei. Vernis-ul a fost aplicat cu ajutorul unei pensule mai late, pe întreaga suprafaţă a stratului pictural, pensularea făcându-se energic în toate părţile: orizontală, verticală şi pe cele două diagonale. În acest fel vernis-ul a fost distribuit uniform şi aplicarea energică a avut ca rezultat o primă fază de evaporare a componentei volatile.




Fig. 100 – Vernisarea finală

Recomandări privind condiţiile de păstrare şi de microclimat

Acest bun patrimonial trebuie să beneficieze de cele mai bune condiţii de păstrare care presupun un mediu ambiant controlat, stabil şi o depozitare sau o expunere adecvată. Restaurarea nu se încheie odată cu ieşirea piesei din laborator, ci se continuă cu atenta supravegherea a conservatorilor şi a personalului autorizat.

Specialiştii au arătat că valorile optime pentru UR trebuie să fie cuprinse între 50%-65%. Menţinerea constantă a umidităţii este importantă pentru a se evita riscul modificărilor dimensionale ale suportului.

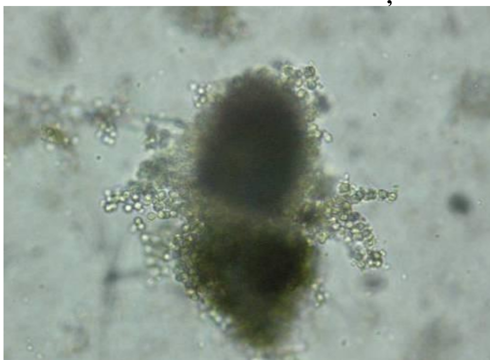
Temperatura acţionează direct şi indirect asupra materialelor. Direct acţionează prin efecte de dilatare şi contractare şi indirect prin influenţa asupra coeficientului de umiditate din material. Temperatura recomandată atât în spaţiile de depozitare cât şi în cele expoziţionale este cea cuprinsă în intervalul $18^0 – 20^0$ C.

Icoana trebuie să fie protejată de radiaţia luminoasă naturală, directă. Iluminarea optimă trebuie să aibă valori cuprinse între 150-180 lx. Depozitarea este recomandată a fi în poziţie orizontală. Expunerea nu se va face prin tensionare, ci prin sprijinire.

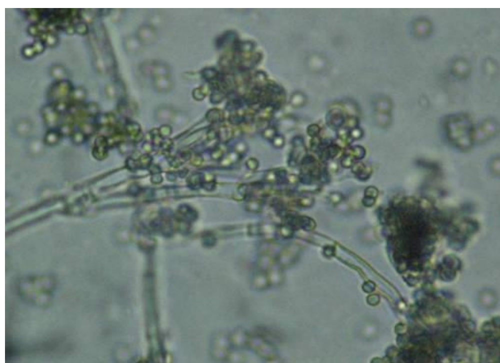
La transportare, manevrarea se va face cu atenţie, cu mănuşi de bumbac, ambalarea se va face cu ajutorul hârtiei şi al cartonului, folosind materiale neacide.

PARTEA A III-A: ANEXE

BULETINE DE ANALIZE BIOLOGICE ȘI FIZICO-CHIMICE



Mucegai de culoare brun – negru – Aspergillus



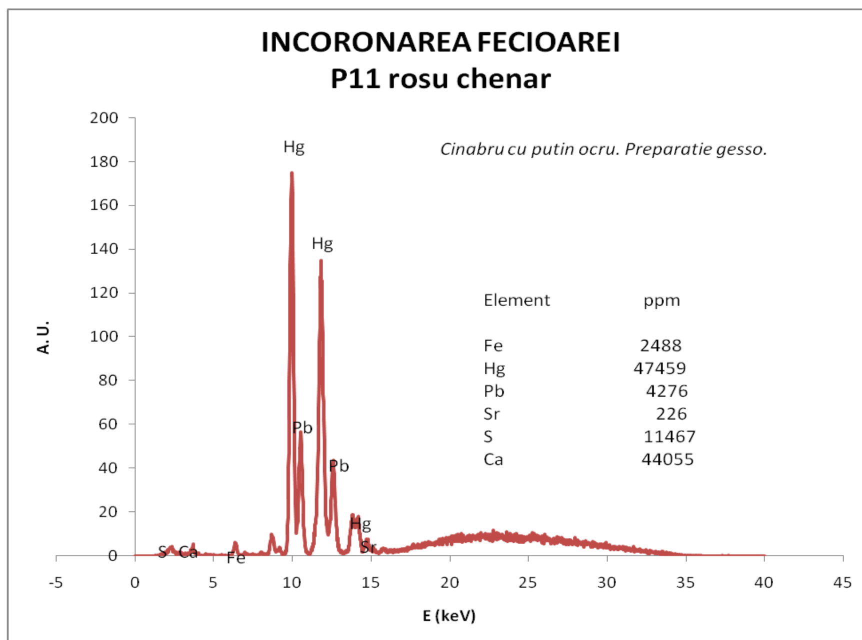
Mucegai de culoare verde – Penicillium



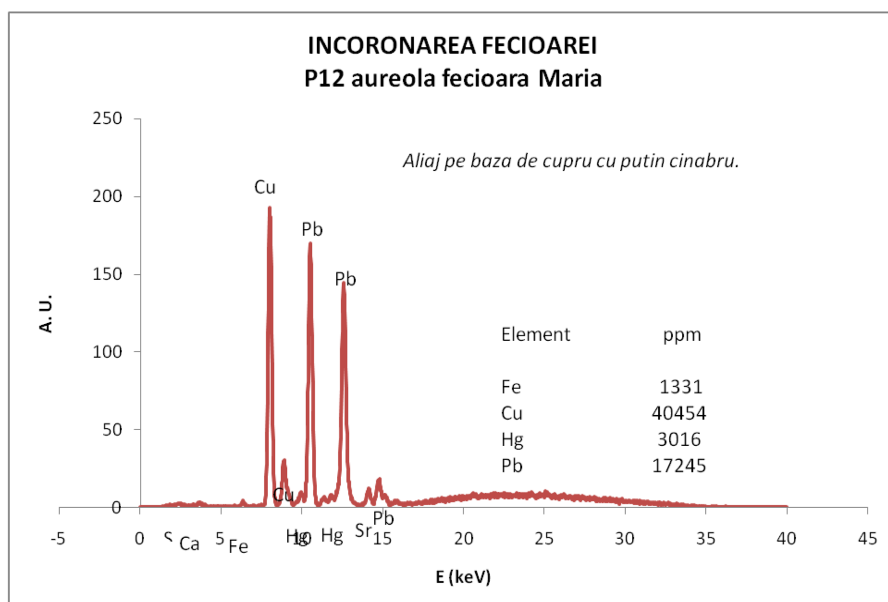
Mucegai de culoare albă – Alternaria

ANALIZE XRF

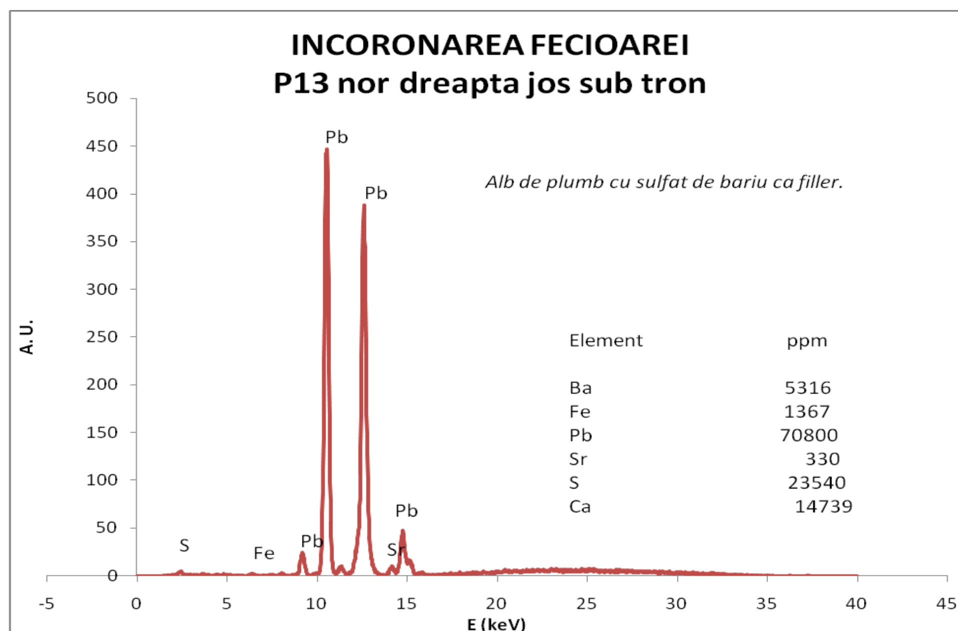
PROBA NR.1



PROBA NR 2



PROBA NR.3



INCORONAREA FECIOAREI
P13 nor dreapta jos sub tron
Alb de plumb cu sulfat de bariu ca filler.
A. U.
E (keV)
Pb
Pb
Pb
Pb
S
Fe
Sr
Element ppm
Ba 5316
Fe 1367
Pb 70800
Sr 330
S 23540
Ca 14739

„INCORONAREA MAICII DOMNULUI”
DOCUMENTAR FOTOGRAFIC METODOLOGIE



DESPRAFUIREA







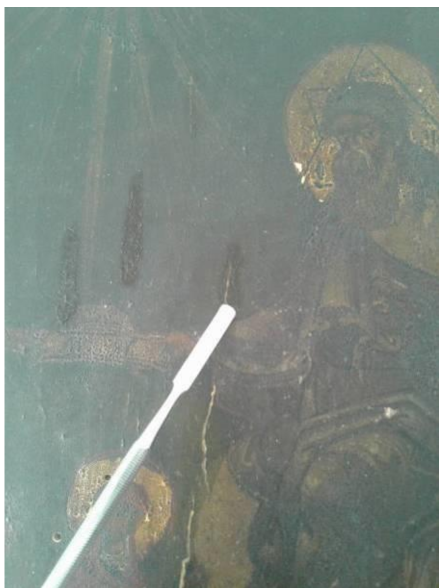
CONSOLIDARE STRAT PICTURAL



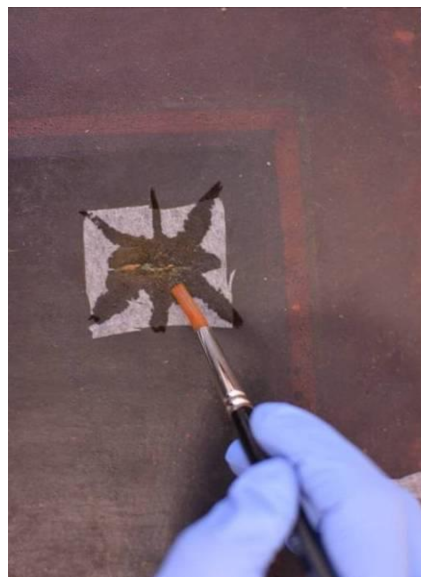
Consolidare la rece



Consolidare la rece



Consolidare la rece



Consolidare la cald

INVESTIGAȚII MICROSCOPICE CU DINO-LITE

Captură digitală din zona aureolei lui Dumnezeu-Tatăl	Captură digitală din zona aureolei Maicii Domnului
Captură digitală din zona lacunei din partea superioară- strat preparație	Captură digitală din zona lacunară la Dumnezeu-Tatăl
Captură digitală din zona lacunară Dumnezeu-Fiul – stânga Crucii	Captură digitală a orificiului de zbor din stânga Maicii Domnului

TESTE CURĂȚARE





Curățare canturi

Contrad 2000 15%



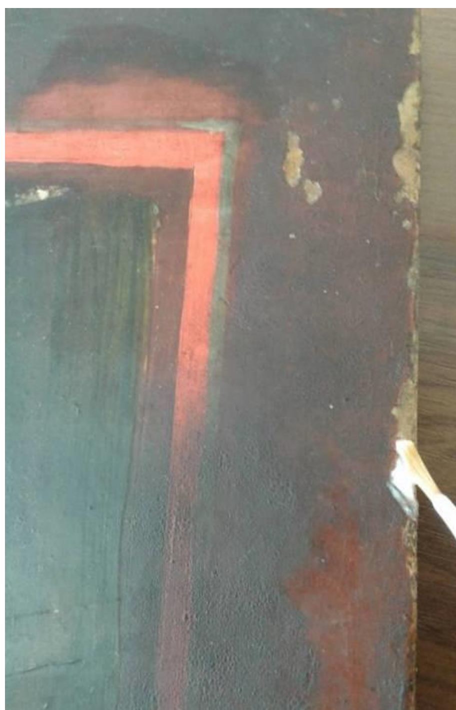






COMPLETAREA LACUNELOR STRATULUI PICTURAL



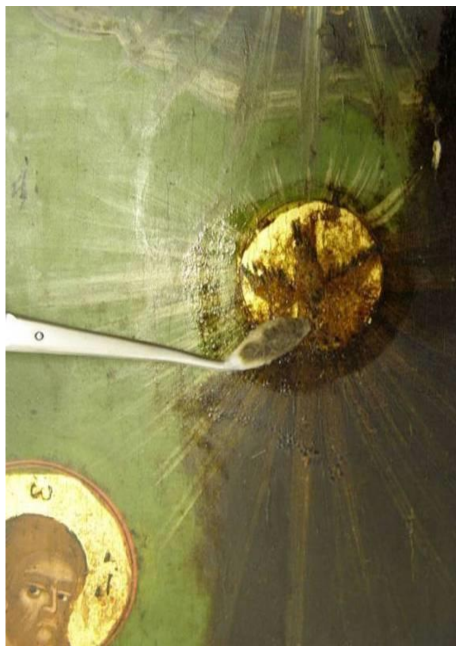


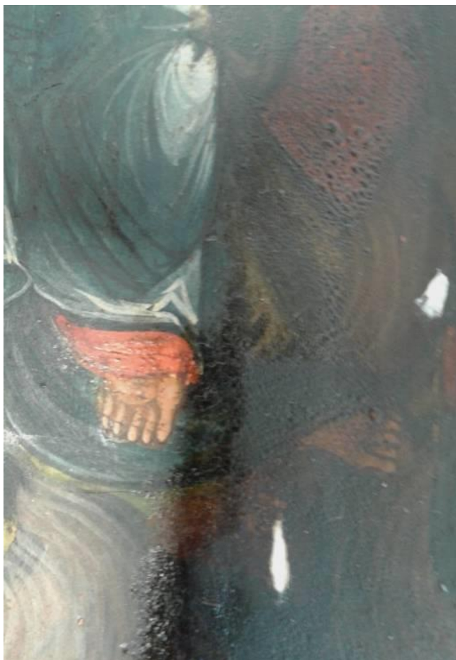




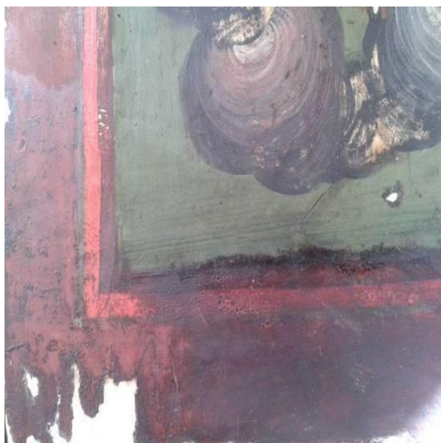


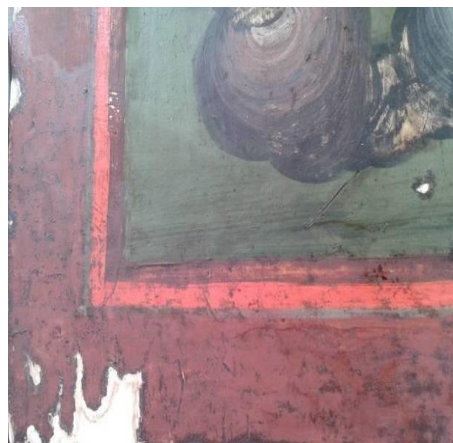
CURĂȚAREA









Inainte de curățare

După curățare



Detaliu solubilizare depuneri



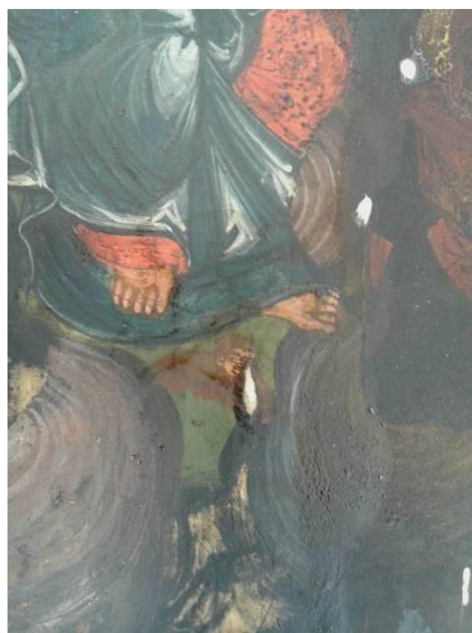


Solubilizare depuneri zona inscripției

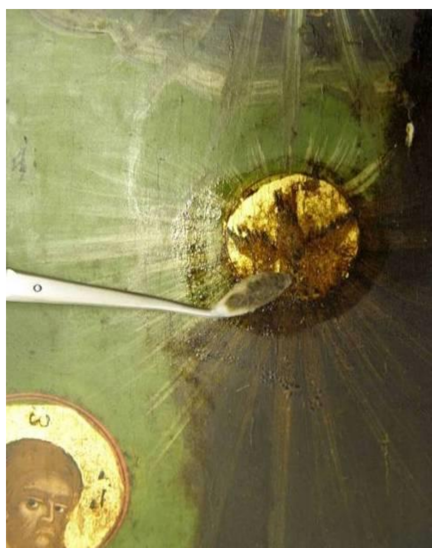




Zonă depuneri – înainte şi după solubilizare depuneri

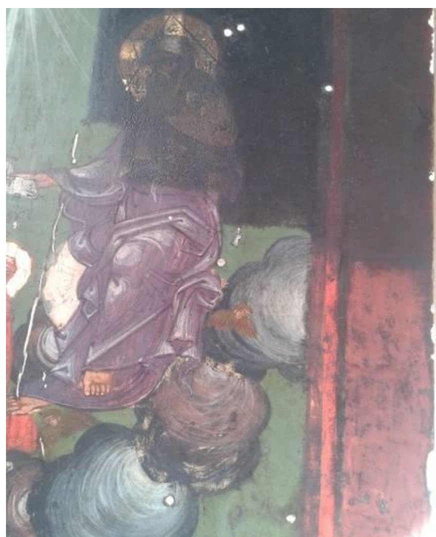



Zonă depuneri – înainte şi după solubilizare depuneri

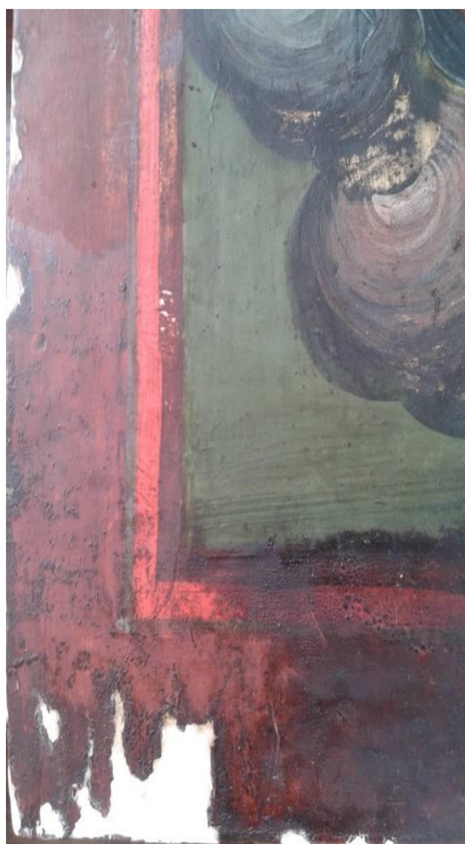



Zonă depuneri – înainte şi după solubilizare depuneri

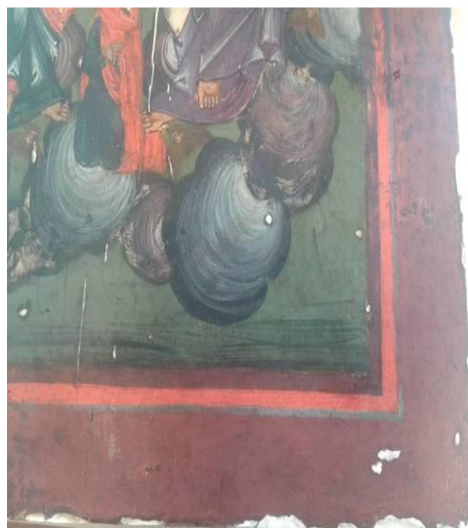









Detalii zone solubilizare depuneri












Depuneri ancrasate în vernis





BIOCIDARE



INTEGRARE CROMATICA









VERNISARE





JURNAL DE ATELIER

Nr.	Ziua/ Perioada	Operaţiuni metodologice efectuate	Materiale, instrumente utilizate	Observaţii
1	12.10.2015-16.10.2015	-studierea detaliilor icoanei -fotografii înaine de desprăfuire -desprăfuirea, curăţarea cu pensule mai late, cu fire moi -teste de curăţare a verso-ului cu apă alcoolizată 50%, Contrad 2000 7% şi Contrad 2000 10% -fotografii după desprăfuire	Pensule de diferite mărimi, cu fire de texturi diferite, recipiente diverse, mănuşi, vată, pensete, apă distilată, alcool, Contrad 2000, aparat de fotografiat	Icoana este realizată în tehnica tempera grasă, cu gălbenuş de ou. Pentru curăţarea verso-ului rezultate satisfăcătoare s-au obţinut cu Contrad 2000 15%, pentru zonele mai grase rezultate optime de curăţare s-au obţinut cu apă alcoolizată S-au respectat normele de securitate şi protecţie a muncii
2	29.10.2015-06.11.2015	-curăţarea verso-ului cu Contrad 2000 15%	Contrad 2000 15%, vată, şerveţele, pensete, bisturiu, vase de laborator diverse, mănuşi, aparat de fotografiat	Pentru cele câteva depuneri de ceară, îndepărtarea s-a făcut mecanic, cu bisturiul

3	10.11.2015-13.11.2015	-teste de curăţare pe canturi -curăţare cu Contrad 2000-15% -curăţare mecanică cu bisturiul	Contrad 2000 15%, pensete, vată, bisturiu, mănuşi, aparat de fotografiat	În zonele cu depuneri mai grase, curăţarea s-a făcut cu apă alcoolizată 50%
4	14.11.2015-30.11.2015	-tratament de biocidare -injectarea orificiilor de zbor cu Per-xil -pensulare cu Per-xil a verso-ului -introducerea icoanei într-o folie, închisă ermetic, în scopul unor rezultate optime ale biocidării	Mănuşi, pensule, pensete, vată, seringă, Per-xil, folie, bandă adezivă, aparat de fotografiat	După introducerea Per-xil-ului prin injectare, în fiecare orificiu de zbor, verso-ul icoanei s-a pensulat cu soluţie de Per-xil, în trei straturi successive. Icoana va ramâne izolată ermetic în folie pentru aproximativ trei săptămâni
5	02.12-07.12.2015	Consolidare la rece cu soluţie de clei de peşte 6% pe toate zonele stratului pictural ce prezintă desprinderi şi exfolieri	Plită electrică, clei de peşte, recipient de laborator, pensule, pensete, spatulă, vată, apă, aparat de fotografiat	După pensularea cu soluţie de clei de peşte, exfolierile şi desprinderile marginilor zonelor lacunare au fost aplatizate, prin presare uşoară cu spatula

6	08.12-11.12.2015	Consolidarea de suprafaţă a stratului pictural cu soluţie de clei de peşte 6%	Plită electrică, clei de peşte, recipiente de laborator, pensule, pensete, spatulă, vată, apă, aparat de fotografiat	Pe suprafaţa stratului pictural se observă numeroase cracluri de bătrâneţe
7	14.12-18.12.2015	-prepararea laptelui de chit, prepararea chiturilor -pensularea laptelui de chit -aplicarea straturilor de chit	Clei de peşte 10%, praf de cretă, recipiente de laborator, pensule, spatule, apă	Completarea lacunelor stratului pictural s-a realizat la nivelul original al panoului
8	21.12.2015-23.12.2015	-prepararea chitului de rumeguş -completarea orificiilor de zbor cu chit de rumeguş	Clei de peşte 12%, rumeguş fin de lemn, spatula, sonda dentara, pensete, apă, vată, aparat de fotografiat	Completarea orificiilor de zbor s-a realizat la nivel cu structura originală a panoului
9	02.03. 2016 -09.04.2016	-curăţarea stratului pictural cu Contrad 2000 15% pentru îndepărtarea depunerilor grase, apoi a urmat curăţarea cu alcool izopropilic; în unele zone am intervenit mecanic,	Contrad 2000 15%, alcool izopropilic, bastoncini, mănuși, pensete, vată, bisturiu, aparat de fotografiat	Curăţarea se realizează cu o permanentă atenţie şi verificare optică a bucăţii de vată îmbibată cu soluţia de curăţat, în aşa fel încât aceasta să solubilizeze

		cu bisturiul -curăţarea aureolelor s-a făcut cu soluţie de alcool izopropilic		numai depunerile. Se urmăreşte doar îndepărtarea depunerilor, până la o uşoară subţiere a stratului de vernis în aşa fel încât să nu se îndepărteze patina
10	11.04.2016 – 13.04.2016	-chituiri pentru aducerea la nivel a zonelor unde nivelul chitului aplicat anterior s-a retras	Clei de peşte 10%, praf de cretă, recipiente de laborator, pensule, spatula, apă, dop de plută, emulsie de ou	Pentru o mai bună aderenţă, chitul anterior se curăţă uşor
11	14.04.2016 – 15.04.2016	Şlefuirea lacunelor chituite cu dop de plută şi emulsie de gălbenuş de ou diluată cu apă	Apă, dopuri de plută, emulsie de ou, vată, pensete, mănuși, aparat de fotografiat	Urmele de praf de cretă se şterg cu vată umezită în emulsie de ou
12	18.04.2016 – 09.05.2016	-tratament preventiv de biocidare - injectarea orificiilor de zbor cu Per-xil - pensulare cu Per-xil a verso-ului -introducerea icoanei într-o folie, închisă ermetic, în scopul unor	Mănuşi, pensule, pensete, vată, seringă, Per-xil, folie, bandă adezivă, aparat de fotografiat	După introducerea Per-xil-ului prin injectare, în fiecare orificiu de zbor, verso-ul icoanei s-a pensulat cu soluţie de Per-xil, în trei straturi successive.

		rezultate optime ale biocidării		Icoana va ramâne izolată ermetic în folie pentru aproximativ trei săptămâni
13	10.05.2016 – 31.05.2016	Integrare cromatică de tip reconstitutiv în tehnica *rittocco, trattegio* şi *velatura*	Culori de apă, emulsie de gălbenuş de ou, apă, pensule, aparat de fotografiat	Necesitatea stabilirii culorilor care compun nuanţa din zona ce urmează a fi integrată
14	08.06.2016	Vernisarea icoanei	Soluţie obţinută din răşină de dammar dizolvată în esenţă de terebentină 12% şi ceară de albine 1-2%, pensulă cu fire aspre, mănuşi, aparat de fotografiat	Vernis-ul s-a aplicat prin pensulare în toate sensurile (orizontală, vertical şi pe cele două diagonale) cu scopul unei distribuiri cât mai uniforme

THE ICON OF THE CORONATION OF THE VIRGIN MARY IN THE MUSEUM OF THE CRAIOVA ARCHEPISCOPY. COMMENTARY AND ANALYSIS[47]

The restored icon depicts *The Coronation of the Virgin Mary*, but it is titled *The Holy Trinity*. *The Coronation* doesn't exist in byzantine painter manuals, so it may be considered that this scene is composed of two different representations: of the *Holy Trinity* and the *Virgin Mary*.

Western depictions of the Holy Trinity can be classified as *a. theandric*, *b. Trifrons*, a body with three faces and *c. Throne of Mercy, from* which the *Holy Trinity,* which is illustrated in *The Coronation of the Virgin*, was based on.

The scene of the ***Coronation of the Virgin Mary*** was widespread in the **West**, thanks to the cult of the Virgin Mary, which was flourishing after the Council of Trent, when the *immaculate conception* was proclaimed as a dogma. Late Gothic art shows a focus on *the Coronation of the Virgin Mary*. In most representations, the Virgin Mary is shown from a frontal perspective, kneeling and with hands brought together in prayer. God the Father is to either of her sides, and the *Dove*, the symbol of the Holy Spirit, is flying above her.

In the 18th and 19th century, the most common depictions of the *Holy Trinity* in **Romanian religious art** are the *Old Testament Holy Trinity* and the *western Holy Trinity*. The latter appears either as a local variation of the *Throne of Mercy,* like at the Densus church in Hunedoara county, or at the wooden church in Pianu de sus, Alba county; either as the *Trifrons Holy Trinity* or *The Trinity with Three Faces,* which we can see in icons kept at the churches in Tălmăcel and Fofoldea, Sibiu country, or in icons originating from Transylvania.

In byzantine art, the first depictions of the ***Coronation of the Virgin Mary*** date back to the 13th century, one of the most eventful periods of the history of byzantine art. In the 13th century, the occidental traditions – French and Italian – were artificially imposing themselves upon the byzantine style, while the pure Greek style maintained more emotionality. The paintings made during this period, as a result of this interaction, were not very popular with the byzantines, who aspired to continue to focus on natural tradition, ignoring artistic innovations which originated in the West.

And yet, in the islands of Greece – more specifically, the Ionic Isles - which preferred orthodoxy, some post-byzantine depictions of the

47 *Traducere în limba engleză de Ștefan Bălteanu*

Coronation of the Virgin Mary have been found between the end of the 17th century and the beginning of the 19th century. Even if, in other Hellenic spaces, the *Coronation* is almost an inexistent theme in iconography, the orthodox church of Zakynthos was receptive to Western ideas, even if orthodox dogma does not officially approve of these icons.

In **orthodox Romanian art**, the *Coronation* is quite a rare sight. It mostly appears in the 18th and 19th centuries on glass icons. The iconographic theme of the *Coronation* is mainly present in Transylvanian art, a region to which it had spread with the help of Western paintings.. More specifically, it is present in mural painting and on wooden and glass icons.

In Transylvania, the *Coronation of the Virgin Mary* is xylographed in *Votiva Apprecatio*, a work written in 1760, in Blaj. The composition's upper part is occupied by the Holy Trinity: God the Father with a triangular halo, holding the Earth and a scepter in his hands; the Son, blessing with one of his hands, with the Holy Cross in his other arm; and the Holy Spirit, as a dove. The lower register shows the Virgin Mary praying. The composition is made dynamic by praying angels, flying in the clouds. Even if the Virgin does not have a crown on her head, the painting suggests her coronation by the Holy Trinity.

The popularity of this scene spread to Wallachia, beginning with the 19th century, due to the influence of the Italian Renaissance art on church painters.

Church painters belonging to various local schools of the time have also contributed to the spread of this scene. Therefore, the *Coronation of the Virgin Mary* can be found in the Sucevița monastery, in the altar of the episcopal church in Roman, in Rășinari (1750) and in the wooden church of the old monastery of Bârsana in Maramureș county. This theme has also been made popular by Simion Silaghi Zugravu (or Simion Silaghi-Sălăjeanu), who painted both murals and wooden icons, who was active in Transylvania for six decades, in the latter part of the 18th century and the first half of the 19th century.

The *Coronation of the Virgin Mary* is also depicted in a few wooden churches in Maramureș, a zone where orthodox and catholic art often intertwined. In the churches of Cuhea and Borșa de Jos, the theme of the *Coronation* can be found on the altar's walls.

Painters and beneficiaries became gradually more receptive to Western additions to artworks, the style's evolution highlighting a change in mentality in Romanian towns and cities.

A more detailed analysis of the restoration method of polychrome wood is included in the second chapter: a description of the conservation status, non-invasive analysis and specific investigations, both the support and the layer of paint being restored.

BIBLIOGRAFIE GENERALÃ

Izvoare scripturistice
1. *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea şi cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Ed.IBMBOR, Bucureşti, 2005.
Izvoare patristice
SFÂNTUL CHIRIL AL ALEXANDRIEI, *Scrieri. Partea a treia*. Traducere de Preot Prof. Dr. Dumitru Stăniloaie, Părinți și Scriitori Bisericești 40, Bucureşti, Ed.IBMBOR, 1994.
SFÂNTUL GRIGORIE DE NYSSA, *Scrieri. Partea a doua*, Traducere de Preot Prof. Dr. Teodor Bodogae, Părinți și Scriitori Bisericești 30, Ed.IBMBOR, Bucureşti1998.
SFÂNTUL IRINEU AL LYONULUI, *Adversus haereses*, în *Ante-Nicene Fathers*, ed. Philip Schaff, vol. I Retipărită Ed. William B. Erdmans, Grand Rapids, – VI, 2001, p. 591 – 955.
SFÂNTUL IUSTIN MARTIRUL ŞI FILOSOFUL, *Dialog cu Iudeul Trifon*, în *Apologeţi de limbă greacă*, Părinți și Scriitori Bisericești 2, Traducere Pr.Prof. T. Bodogae, Pr. Prof. Olimp Căciulă, Pr. Prof. D. Fecioru, Ed.IBMBOR, Bucureşti – 1980, p. 89-258.

Lucrări de specialitate
BOLDURA, OVIDIU, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice şi restaurare*, Ed. ACS, 2013.
BRANDI, CEZARE, *Teoria restaurării*, Traducere Roxana Balaci, Ed. Meridiane, 1996.
CAVARNOS, CONSTANTIN, *Ghid de iconografie bizantină*, Traducere de Anca Popescu, Ed. Sophia, Bucureşti, 2004.
CENNINI, CENNINO, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.
DARIDA, IOAN,*Curs de Etiopatogenia operei de artă*, Craiova, 2014.
DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2000.
DRĂGUŢ, VASILE, *Dicţionar enciclopedic de artă medievală românească*, Bucureşti, 2000.
DUMITRAN, ANA, CUCUI, ELENA, *„Sfânta Troiţă într-un trup“ în opera zugravilor de la Feisa*, în Revista „Nemus”, anii II-III (2007-2008), nr. 3-6, Alba Iulia, 2008, p. 133-180.
DUMITRAN, ANA, *Representations of the Three Faced Holy Trinity in the Romanian Environment from Transylvania. Theological Significations, Ways of Spreading, Diverse Ways of Artistic Expression, publicat în Actes du XIVème*

Congrès International d'Études sur les Danses Macabres et l'Art Macabre en Général, Ed. Universităţii din Bucureşti, 2010, p. 238-249.
EADEM, *Pictorul Simion Silaghi-Sălăgeanu. În căutarea identităţii*, în Revista „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica", Nr. 16(I), 2012, p. 189-228.
FLORENSKI, PAVEL, *Iconostasul*, Traducere de Boris Buzilă, Ed. Anastasia, Bucureşti, 2000.
HAVEL, MARC, *Tehnica tabloului*, Traducere de Nicolae Spincescu şi Şerban Velescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.
LAZAREV, VIKTOR, *Istoria picturii bizantine*, vol.I-III, Tragducere Florin Chiriţescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1980.
MIRAVALLE, MARK I., *Mariology, A Guide for Priests, Deacons, Seminarians and Consecrated Persons*, Editor Seat of Wisdom Books, Queenship Publishing, Missouri, 2007.
MOLDOVEANU, AUREL, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Ediţia a IV-a, Ed. Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2011.
MORA, PAOLO, MORA, LAURA, PHILIPPOT, PAUL, *Conservarea picturilor murale*, Traducere de Dan Fineta, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1986.
MYLONA, ZOI, *Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο*, Δελτίον της χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, τόμος ΚΒ΄ (2001), Αθηνα, 2001, p. 247-260.
OPREA, FLOREA, *Biologie pentru conservarea şi restaurarea patromoniului cultural*, Ed. Maiko, Bucureşti, 2006.
OZOLINE, NICOLAS,*Comment l'hospitalité d'Abraham est-elle devenue icône festive de la Sainte Trinité*, în *Analecta Sergiana 2. Mélanges liturgiques offert à la mémoire de l'archevêque Georges Wagner*. Paris, 2005, p. 229-246.
POP-BRATU, ANCA, *Pictura murală maramureşeană. Meşteri zugravi şi interferenţe stilistice,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982.
POSTOLACHE, DANA, *Curs de Metodologia conservării-retsaurării icoanelor şi lemnului policrom. Documentaţie de restaurare*, Craiova, 2014.
PROCA, MIHAELA, *Identitate regională şi specificitate românească în pictura din Transilvania meridională în pragul primei modernităţi,* Ed. Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2013.
REAU, LOUIS, *Iconographie de l´art chretien*, Tome second. Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament, Presse Universitaires de France, Paris, 1957.
RUSSELL, JOHN, *The World of Matisse 1869-1954*, Time-Life Books, Alexandria, Virginia, 1969.
SĂNDULESCU, VERNA, *Materiale şi tehnica picturii*, Ed. Marineasa, Timişoara, 2000.

SENDLER, EGON, *Icoana, chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetica si tehnica*, Traducere de Ioana Caragiu, Florin Caragiu, monahia Ilie Doiniţa Teodosia, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005.
TATAI-BALTĂ, CORNEL, *Reprezentarea Încoronării Fecioarei în icoanele pe sticlă,*în Revista „Annales Universitatis Apulensis. Series Historica", Nr. 9/I, 2005, p. 93-102.
THOMPSON, DANIEL, V., JR., *Materiale şi tehnici de pictură în Evul Mediu*, Traducere de Florin şi Ioana Caragiu, Ed. Sophia, Bucureşti, 2006.
USPENSKY, LEONID, VLADIMIR, LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*,Traducere de Anca Popescu, Ed. Sofia, Bucureşti, 2003.
USPENSKY, LEONID, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Traducere de Teodor Baconsky, Ed. Patmos, Cluj – Napoca, 2012.

BIBLIOGRAFIE WEB

https://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_Arhanghelul_Mihail_din_Gurasada, accesat la 14.11.2015
https://en.wikipedia.org/wiki/Dogmatic_Sarcophagus, accesat la 07.03. 2016
https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Pietro_(Benna)#/media/File:Ignoto_XVI_secolo_Trinit%C3%A0_Benna.JPG, accesat la 05.03.2016
http://prieres-catholiques.blogspot.ro/2014/11/o-pere-o-fils-o-esprit-damourdu-pere-marie-eugene.html, accesat la 05.03.2016
https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Nicolao_(Giornico), accesat la 05.03.2016
http://archeocarta.org/armeno-no-chiesa-di-santa-maria-assunta/, accesat la 05.03.2016
https://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Martini_di_Atri, accesat la 05.03.2016
https://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_of_St_Denis, accesat la 05.03.2016
https://en.wikipedia.org/wiki/Filippo_Lippi#/media/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Coronation_of_the_Virgin_(detail)_-_WGA13317.jpg, accesat la 05.03.2016

Pentru comenzi și informații, contactați:
Editura Universitaria
Departamentul vânzări
Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal...
Tel. 0251598054, 0746088836
Email: editurauniversitaria@yahoo.com
marian.manolea@gmail.com
Magazin virtual: www.editurauniversitaria.ro